LE COLLEZIONI D'ARTE

DELLA CASSA DI RISPARMIO IN BOLOGNA
E DELLA BANCA POPOLARE DELL'ADRIATICO

SANPAOLO

In sovraccoperta
Telemaco Signorini, *Ritratto di pittore*, particolare.

CSP_Biblioteca _ 9954

LE COLLEZIONI D'ARTE
DELLA CASSA DI RISPARMIO IN BOLOGNA
E DELLA BANCA POPOLARE DELL'ADRIATICO

LE COLLEZIONI D'ARTE

DELLA CASSA DI RISPARMIO IN BOLOGNA
E DELLA BANCA POPOLARE DELL'ADRIATICO

a cura di
Anna Coliva

schede delle opere
biografie degli artisti
Sofia Barchiesi e Marina Minozzi

SANPAOLO

Silvana Editoriale

Progetto e realizzazione
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa

Direzione
Dario Cimorelli

Coordinamento editoriale
Giuseppe Scandiani

Art director
Giacomo Merli

Redazione
Valerio Rossi e Silvia Grassi

Ufficio stampa
clp relazioni pubbliche, Milano

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico o altro
senza l'autorizzazione scritta
dei proprietari dei diritti e dell'editore.

© 2005 Gruppo Sanpaolo IMI
© 2005 Silvana Editoriale Spa, Cinisello Balsamo, Milano

Una sorta di parallelismo cronologico accomuna le due collezioni di cui offre un'antologia questo terzo volume della collana dedicata al patrimonio artistico del Gruppo Sanpaolo IMI: quella della Banca Popolare dell'Adriatico e quella della Cassa di Risparmio in Bologna. Entrambe, infatti, spaziano lungo sei secoli di storia dell'arte, dal 1400 al 1900.

Non è questo l'unico tratto comune. Lo è anche lo stile con cui le due Banche si sono accostate al collezionismo d'arte: uno stile sempre improntato ad un duplice mecenatismo, rivolto sia alla conservazione, sia alla valorizzazione e condivisione dei patrimoni artistici raccolti. Molte sono, infatti, le iniziative espositive, editoriali, di studio che Cassa di Risparmio in Bologna e Banca Popolare dell'Adriatico hanno realizzato e continuano a realizzare per aprire le proprie collezioni agli studiosi e al pubblico.

Non stupisce, del resto, constatarlo in Banche nate e cresciute in territori in cui è sempre stato forte e profondo il senso della comunità, come testimoniano il fiorire di Banche Popolari e Casse di Risparmio, di forme di mutualità e cooperazione, ed anche la vivacità del tessuto imprenditoriale e del clima sociale e culturale.

Un elemento ancora di affinità di stile emerge nel leggere e guardare le pagine di questo volume: tanto la Banca Popolare dell'Adriatico quanto la Cassa di Risparmio in Bologna hanno ispirato il proprio collezionismo al desiderio di raccogliere una panoramica il più possibile completa nel tempo, nei generi, negli artisti, con particolare attenzione ad opere e autori che si legano ai propri territori di riferimento e alla loro storia. Attenzione non esclusiva, certo, ché veramente in queste collezioni non v'è traccia di limitatezza di orizzonti. Ma attenzione quanto mai provvida, perché le due collezioni possono così offrirci un ideale viaggio nel tempo, in cui il "tempo sospeso" dell'arte si lega al tempo storico di luoghi e comunità concrete e vitali.

Enrico Salza
Presidente Gruppo Sanpaolo IMI

A seguito di un accordo sottoscritto in data 30 giugno 2005 tra la Cassa di Risparmio in Bologna e l'omonima Fondazione, la Cassa ha ceduto la parte più rilevante del proprio patrimonio artistico alla Fondazione stessa. Alcune delle opere così cedute sono tuttora esposte nella sede della Banca. Si ringrazia la Fondazione per la collaborazione fornita alla pubblicazione di questo volume e si segnala che le schede delle opere oggetto di trasferimento riportano l'indicazione della nuova proprietà.

Sommario

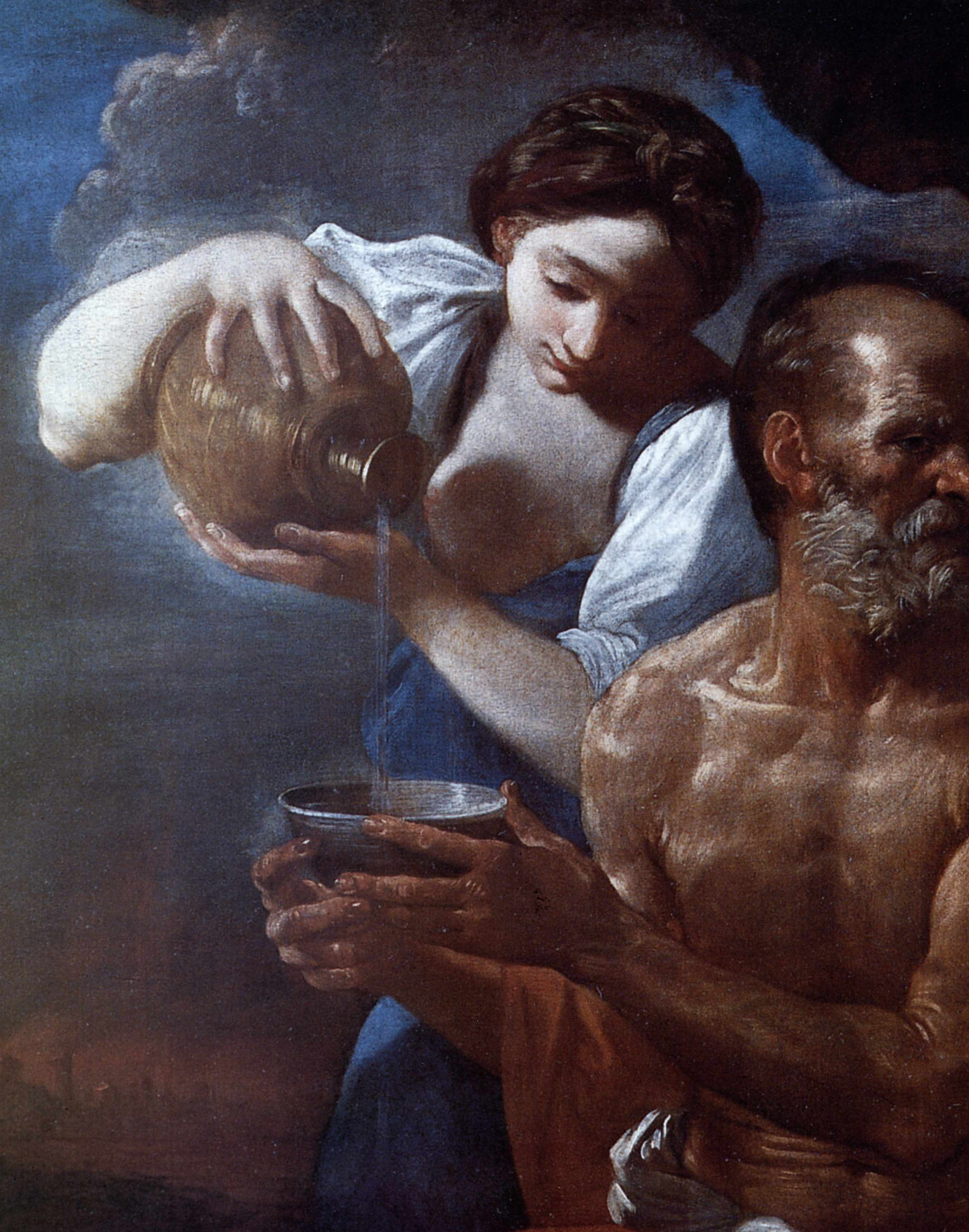
9 Contiguità e coerenza tra due collezioni. Il collezionismo bancario come nuovo protagonista del contesto storico di un territorio
di Anna Coliva

31 La collezione d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna
213 La collezione d'arte della Banca Popolare dell'Adriatico
a cura di Sofia Barchiesi e Marina Minozzi

302 Biografie degli artisti
di Sofia Barchiesi e Marina Minozzi

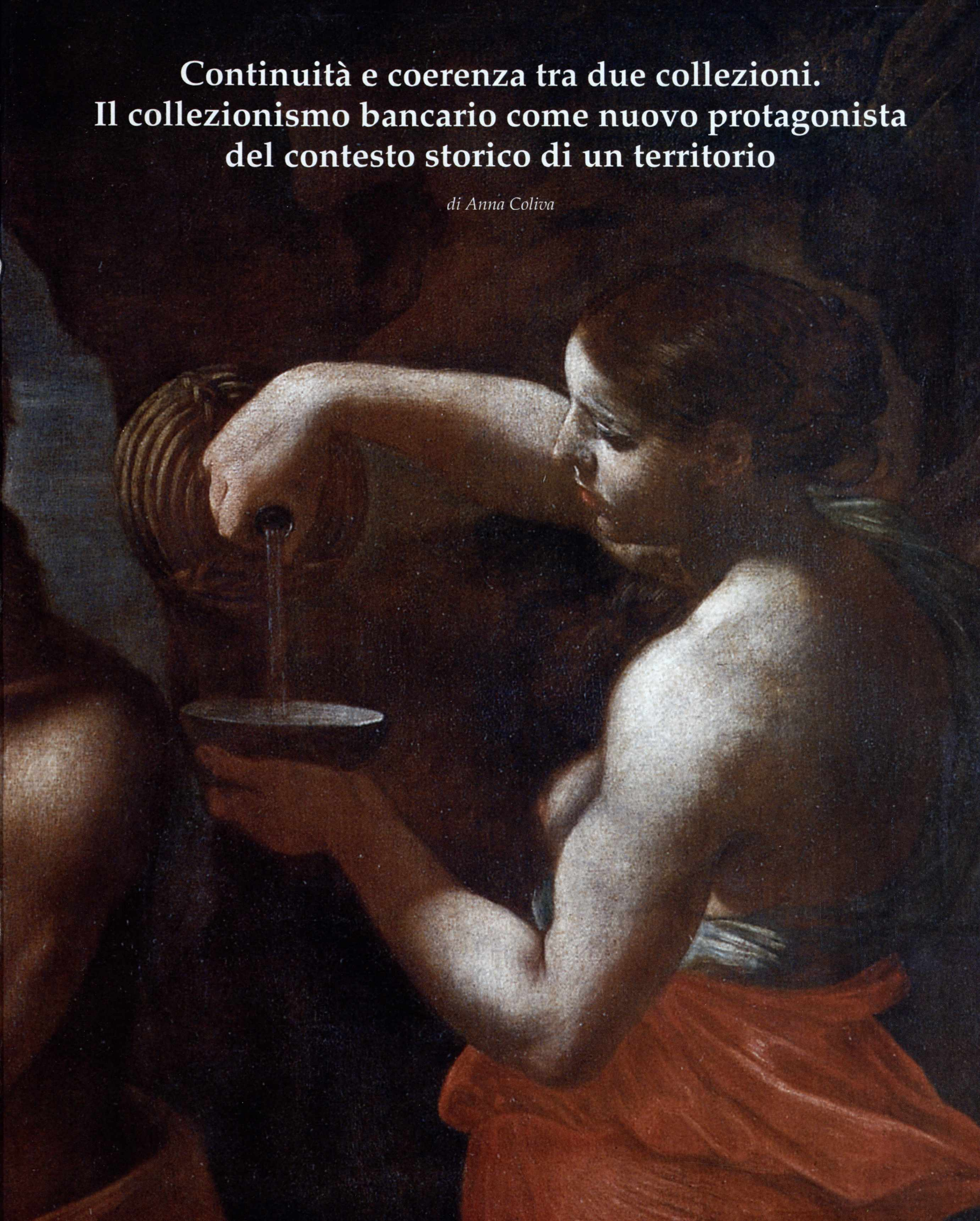
315 Nota bibliografica

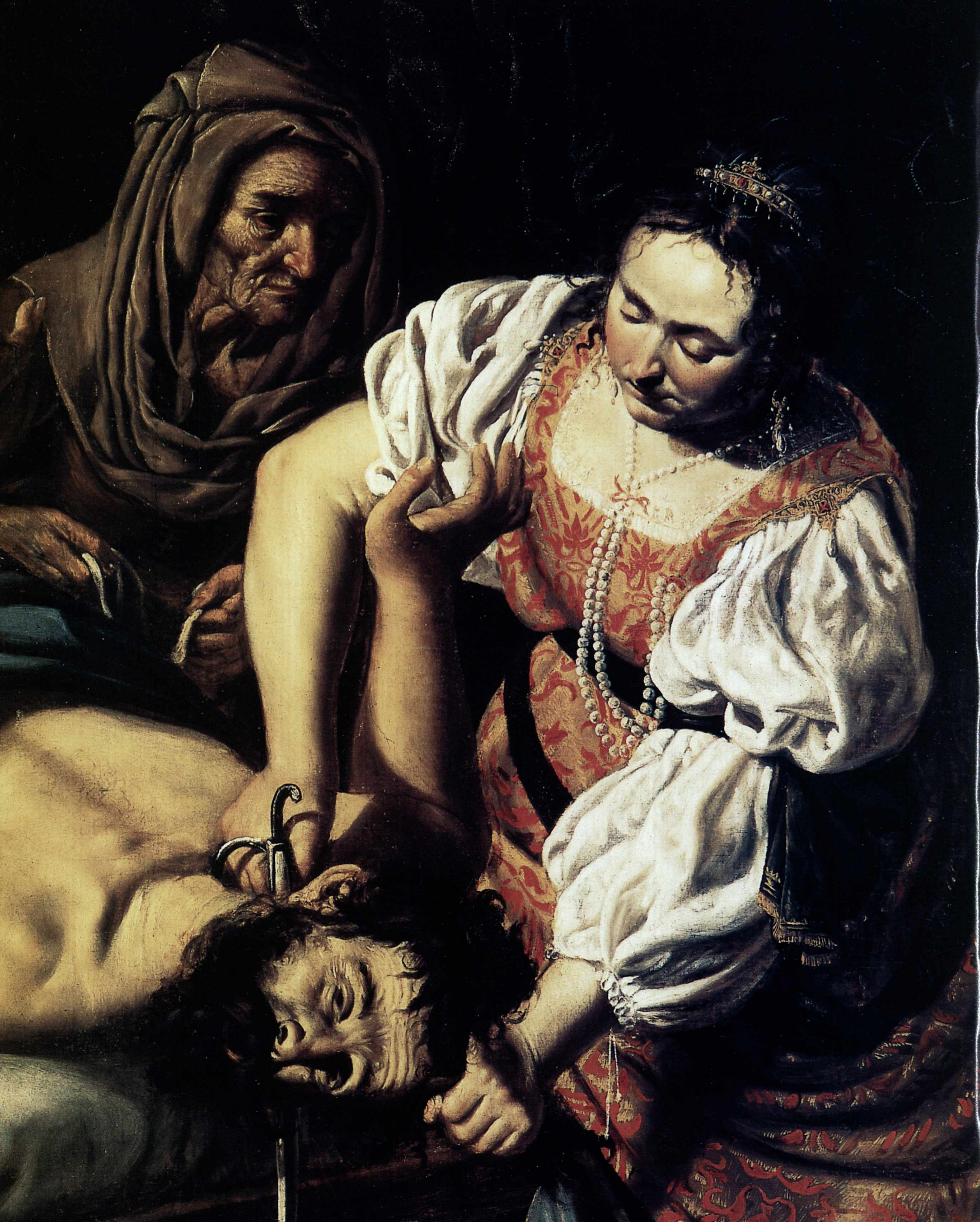
317 Indice dei nomi



Continuità e coerenza tra due collezioni. Il collezionismo bancario come nuovo protagonista del contesto storico di un territorio

di Anna Coliva





Giovan Francesco Guerrieri, *Giuditta e Oloferne*, particolare. Collezioni d'Arte della Banca Popolare dell'Adriatico.

Il terzo volume della collana che raccoglie le opere d'arte del Sanpaolo IMI riguarda le raccolte di due istituti di recente aggregazione, la Cassa di Risparmio in Bologna e la Banca Popolare dell'Adriatico.

Il fenomeno della fusione di una serie di antichi istituti, Casse di Risparmio o Monti di pegno, ha creato aggregazioni anche collezionistiche che attraversano l'intero territorio nazionale. E poiché l'aspetto peculiare del moderno collezionismo bancario consiste nel raccogliere soprattutto opere connesse ai territori nei quali le sedi sono profondamente radicate, risulta evidente come attraverso di esso si può ridisegnare sul territorio italiano la vicenda antica del nostro collezionismo storico.

In questo caso, dopo Torino con il Piemonte, Napoli e la cultura pittorica meridionale, l'aggiunta dei repertori di opere di due aree cruciali per la nostra cultura artistica come l'Emilia e le Marche, finisce per configurare una intera storia dell'arte italiana percorribile attraverso un nuovo circuito, quello completamente moderno e originale sul quale hanno investito gli istituti di credito.

I motivi originari del collezionismo bancario, che si costituì ai suoi inizi in modo empirico, determinato piuttosto dagli indefinibili moventi dei gusti e delle tendenze personali dei fondatori, dei loro consulenti occasionali o dalle altre infinite accidentalità cui poteva andare incontro chi agiva su di una realtà vitale e in movimento, hanno finito per divenire molto più complessi, sino ad avvertire l'esigenza di dotarsi di una più coerente metodologia. Così è accaduto che l'attività collezionistica, spesso iniziata come integrazione di patrimoni giunti alle banche assieme agli edifici storici acquistati come sedi di rappresentanza, si è strutturata come forma di sostegno alle esigenze culturali della collettività e pertanto ha portato questi nuovi protagonisti del collezionismo ad affiancarsi agli enti deputati alla restituzione e conservazione del nostro patrimonio nazionale. Questo ha conferito loro una valenza che, partendo dalla fondante condizione di istituzione privata, è inevitabilmente divenuta culturale e sociale: in una parola, pubblica.

La conseguenza diretta della acquisita consapevolezza del proprio ruolo ha portato gli stessi istituti a promuovere importanti pubblicazioni che sono divenute a loro volta strumenti bibliografici indispensabili per la conoscenza del patrimonio artistico di una regione o di una provincia. Sempre più spesso inoltre opere d'arte di provenienza bancaria figurano in mostre internazionali. Si può affermare insomma che chiunque debba affrontare lo studio di precisi fenomeni artistici non può più prescindere né da queste raccolte né dai loro cataloghi.

Lungo le tappe geografiche del collezionismo bancario si può percorrere un itinerario che certamente è divenuto più ricco e che potrebbe includersi nelle mete obbligate di un moderno *grand tour en Italie*, esattamente come si faceva un tempo per certe raccolte private, rigorosamente tali ma con una ammiccante disponibilità a farsi visitare dallo studioso, dal viaggiatore, dall'amatore, che fortemente ne avessero manifestato il desiderio.

E come è sempre successo a quegli appassionati viaggiatori, tali visite stimolavano l'occhio a nuove scoperte, a cambi di attribuzione, a nuovi intrecci di conoscenze. E probabilmente succederà che, quando una politica di apertura dei propri palazzi, che già molti istituti stanno attuando, diverrà una consuetudine, anche le guide pubblicate per conoscitori o viaggiatori dovranno prevederle. In vista di una tale auspicabile eventualità, l'esigenza di redigere cataloghi con una metodologia unitaria, come nel caso della serie del Sanpaolo IMI, esigenza stimolata anche dall'aggregazione di più istituti dislocati in differenti ambiti territoriali, rende manifesto come questa forma di collezionismo abbia aiutato a meglio definire, spesso ad irrobustire, la geografia artistica italiana così distinta e variegata, ponendosi a fianco di quel luogo deputato a renderci costantemente memori di tale complessità: il Museo.

Il senso di appartenenza al luogo, che è quello che ha portato alla nascita di istituti creditizi che dal luogo stesso spesso acquisiscono il nome, è quello che ha consentito l'entrata nelle proprie raccolte di testimonianze figurative estremamente specifiche di quelle realtà cui viene accreditato il giusto valore – storico, critico, economico – destinato ad aumentare proprio perché sottolineato dall'appartenenza. Insomma attraverso questi repertori, che rendono di agevole conoscenza una quantità ormai imponente di opere d'arte, si infittisce una trama di conoscenze che arricchisce, continuamente approfondendo, quella venutasi a tracciare nei secoli dai grandi e piccoli musei italiani che altro non erano se non collezioni principesche, papali, signorili, diocesane, comunali... Vale a dire di ciascuna delle varietà detentrici di un qualunque potere che di volta in volta hanno segnato, e disegnato, la realtà politica, economica, civile, religiosa dell'Italia.

Le istituzioni bancarie assumono ora questo ruolo antico di collettori del patrimonio tenendo fede alle stesse immutabili esigenze che sono quelle connesse alla finalità di penetrazione in seno alle realtà storiche, oltreché artistiche, di una società, e si identificano con i modelli culturali su cui esse insistono, mantenendone e incrementandone i valori. Che non sono solo, per il campo delle opere d'arte, artistici e patrimoniali, ma anche antropologici o ambientali così come si riverberano nei nuclei originali delle loro collezioni.

Questo moderno collezionismo, di così forte e connotata appartenenza territoriale, ha man mano sostituito con nuovi intenti e nuovi concetti etici e civili quello meramente utilitaristico e di arredo da cui prese le mosse. Soprattutto esso si configura come un fenomeno originalmente italiano nato, come spesso avviene da noi, da una debolezza – quella politica e istituzionale con la conseguente endemica mancanza di mezzi – divenuta in seguito una forza.

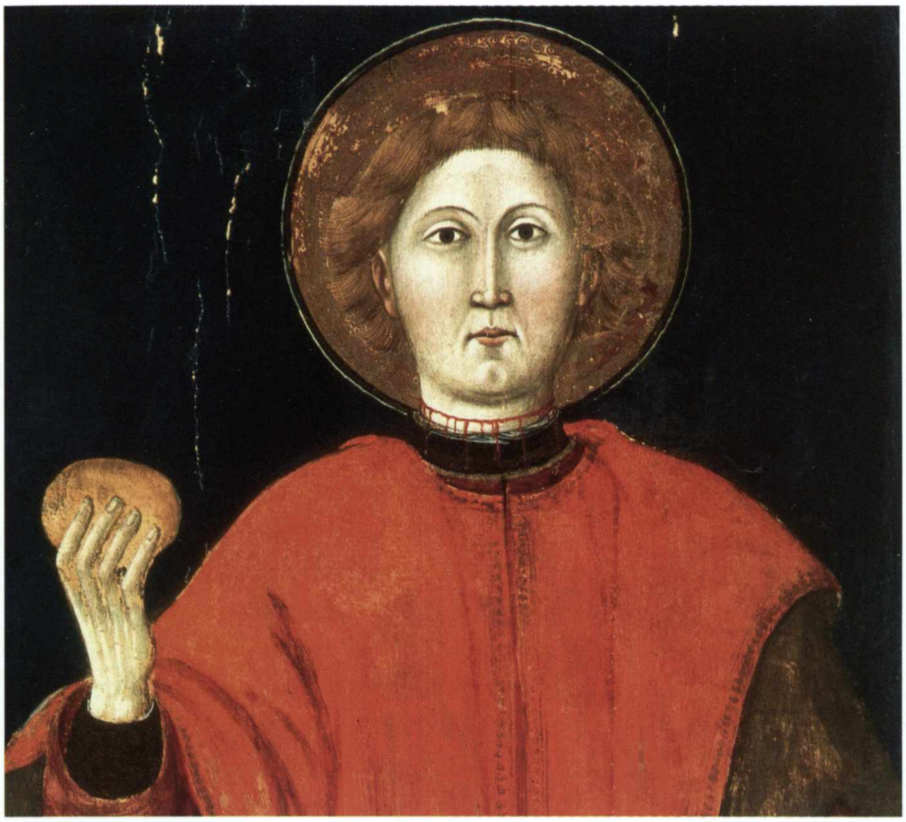
È un fenomeno che ha almeno due forti caratteri di originalità. Il primo è che ha contribuito ad invertire il processo di spoliazione sistematica del Paese in atto da molti decenni, attutendone perlomeno gli effetti. Il secondo è il costante intervento compiuto a fianco delle istituzioni museali a sostegno dei loro sempre frustrati tentativi di acquisizioni, operando esattamente come le fondazioni no-profit di stile anglosassone. Si è giunti in alcuni casi ad inclusioni statutarie di tali forme di sostegno entro i confini della politica creditizia, stipulando ad esempio convenzioni tra Soprintendenze e Casse di Risparmio, che formalizzavano la volontà di muoversi nel campo delle acquisizioni con l'occhio rivolto alla destinazione sociale e alla fruizione collettiva di questi beni. Affiancati da questa attività meritoria, i nostri musei hanno cercato di sopperire alla colpevole mancanza di una politica per gli acquisti, perpetuatasi nella storia culturale italiana da tutto il Novecento. Il grande capitale privato ha così impedito che importanti opere del nostro patrimonio nazionale venissero inghiottite dal mercato internazionale. L'investimento è stato ricompensato con un lavoro intenso che ne ha incrementato al massimo il valore; entrambi sono stati poi restituiti, sotto la forma inestimabile dell'educazione e della cultura, alla collettività.

In questo volume vengono analizzate le collezioni della Cassa di Risparmio in Bologna e della Banca Popolare dell'Adriatico.

La prima si era impegnata sin dal 1931 e sotto l'impulso di Guido Zucchini nell'acquisto di un fondo omogeneo e coerente di dipinti dell'Ottocento che costituivano una rara raccolta di vedute che avevano per tema piazze, strade, monumenti, luoghi pittoreschi di Bologna che l'avanzare delle moderne esigenze della città andava distruggendo. Per tutti gli anni trenta si seguitò con il recupero di opere inerenti alla storia artistica della città, finché l'Istituto si strutturò con metodologia compiutamente moderna e con forme profondamente originali ad opera di Andrea Emiliani che portò alla complessità attuale della raccolta, fatta di dipinti ma anche di disegni e incisioni.

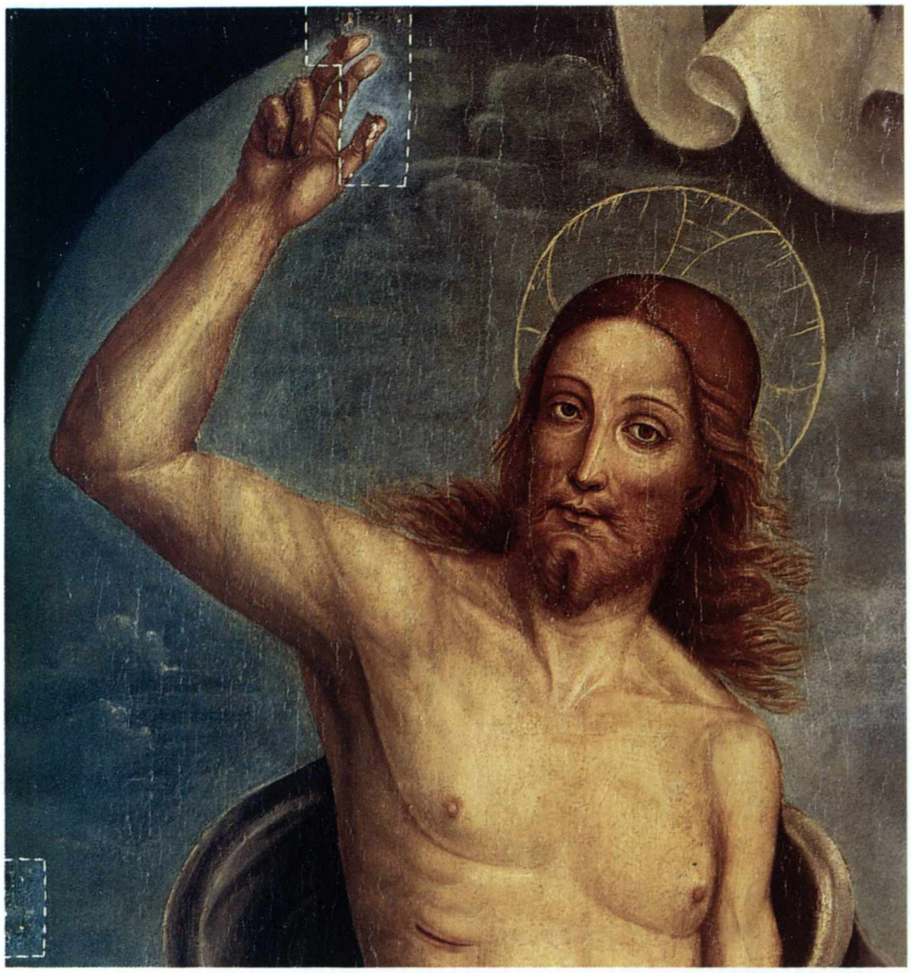
Con gli stessi intenti si è formata la superba raccolta della Banca Popolare dell'Adriatico che tra 1982 e 1994, incrementando i propri acquisti, è riuscita a restituire alla regione un panorama preciso della identità specifica dell'arte marchigiana, nutrito di autentici capolavori quali quelli di Simone Cantarini.

Certo è stata una ponderata valutazione di posizioni strategiche quella dell'acquisizione di queste due storiche istituzioni; forse vi può anche aver agito la casualità. Quel che è certo è che in questo volume si vedono riuniti documenti pittorici estremamente compenetrati perché frutto di due culture pittoriche storicamente contigue e affini. Dalla fine del Cinquecento infatti le due regioni divennero parte dello Stato Pontificio e, premute tra Roma e Bologna, da entrambe ricevettero importanti sollecitazioni. Ma da qui rinvieranno novità così forti da provocare autentiche rivoluzioni nel linguaggio espressivo: dai due poli, marchigiano ed emiliano, giungeranno infatti a Roma le sorprendenti intuizioni di Federico Barocci e Annibale Carracci.



Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro, *San Donnino*, particolare. Collezioni d'Arte della Banca Popolare dell'Adriatico.

Le opere più antiche, ancora di piena appartenenza alla cultura figurativa di primo Quattrocento, presenti nelle due collezioni – Michele di Matteo in quella bolognese; Giovan Antonio da Pesaro in quella adriatica – mantengono entrambe una forte impronta culturale autoctona, quella generatasi nel nord Italia e che era ben precisabile per via delle connotazioni locali, prima che la forza aggregante del primo rinascimento la risucchiasse e divenisse predominante.
Ognuna di esse apporta, all'interno del preciso quadro artistico-culturale che l'insieme di queste due collezioni riesce a delineare, una propria, specifica prevalenza.
Michele di Matteo fu seguace e anche collaboratore di Giovanni da Modena, il più alto esponente del nuovo gusto internazionale in terra emiliana, anche se non si spinse sino alle esperienze più sperimentalmente innovative del maestro. Egli fu uno dei testimoni del legame tradizionale dell'area padana con Venezia e, durante il soggiorno nella città, avvenuto nel quarto decennio del Quattrocento, ne acquistò lo spiccato gusto per l'ornato, per la sfarzosità coloristica e materica. A questo momento si possono riferire le tre tavolette con le *Storie di Sant'Andrea* (due delle quali possedute dalla Banca bolognese) dove ben si esprime l'accentuazione in senso espressionista dei gesti e la raffinata eleganza della gamma coloristica, completamente inscritta nella più pura poetica 'cortese' del nord Italia.
In egual modo la pittura veneziana di fine Trecento e inizi Quattrocento era il modello più autorevole per tutte le terre adriatiche. Provenivano da Venezia le maggiori pale d'altare, come il *Polittico di Pesaro* di Antonio Vivarini che fu vittima delle spoliazioni napoleoniche ma che, in seguito alle restituzioni, venne rivendicato dai Musei Vaticani dove è ora conservato. Con il *San Rocco* dell'artista veneziano si misura direttamente il nostro *San Donnino* di Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro, dipinto solo otto anni dopo quello di Vivarini, nel 1472. Alla ricercata eleganza cortese della figura di *San Rocco* di Vivarini, Giovanni Antonio contrappone un'immagine più rustica e brutale nella dimensionalità che occupa tutta la superficie senza la possibilità di definire la spazialità tardo gotica della nicchia. L'evidenza iconica è accentuata dalla esibizione degli attributi: il pane (che per *San Donnino* dovrebbe essere piuttosto il calice); l'ipertrofico spadone sonoramente esibito a sottolineare lo *status* di cavaliere; i due cani concepiti, al contrario, di dimensionalità ridotta. Tutti elementi che sottolineano una semplificazione arcaica dei modelli prescelti in una voluta ricerca di maggiore astrazione.
Figura chiave quella di Giovanni Antonio da Pesaro nello svolgersi delle vicende pittoriche pesaresi di primo Quattrocento che rende particolarmente preziosa per la città la presenza di questa tavola, fortunatamente acquistata dalla Banca nel 1982. Essa completa il nucleo costituito dalle due tavole già possedute dai musei civici e, ancor più, ha incoraggiato quegli studi approfonditi che, al contrario, la dispersione nei rivoli antiquariali avrebbe forse compromesso.
L'ingresso pieno nell'arte rinascimentale avviene, nelle nostre collezioni, con la tavola raffigurante l'*Annunciata* di Francesco Francia.



Ercole Banci, *Cristo risorto,* particolare. Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

Con il Francia e con Lorenzo Costa che vi si era trasferito nel 1483, Bologna assurge al rango di grande capitale artistica, poiché la pittura dei due maestri era quanto di più moderno vi fosse nella regione. Francesco Francia traduce la sua profonda ispirazione religiosa attraverso l'adesione ai modi toscani di più spiccato classicismo, come quelli di Lorenzo di Credi o di Verrocchio; o umbri, di Perugino.

In questa figura di Annunciata si colgono bene gli illanguidimenti perugineschi, ma vi traspare una ulteriore componente altamente originale, quella di Giovanni Bellini, che sostiene la devozionalità della pittura di Francia con l'interpretazione sublimata della religiosità come sentimento non solo del divino, ma anche della natura. La dolcezza melanconica di quest'opera rivela come avvenuta l'adesione ai modi di Perugino e pertanto la colloca già nei primi anni del Cinquecento: si esclude così la possibilità che essa costituisse la cimasa della pala dei Bentivoglio nella chiesa di San Giacomo Maggiore a Bologna che, al contrario, conserva della cultura ferrarese i contorni taglienti e la lucida luminosità fiamminga.

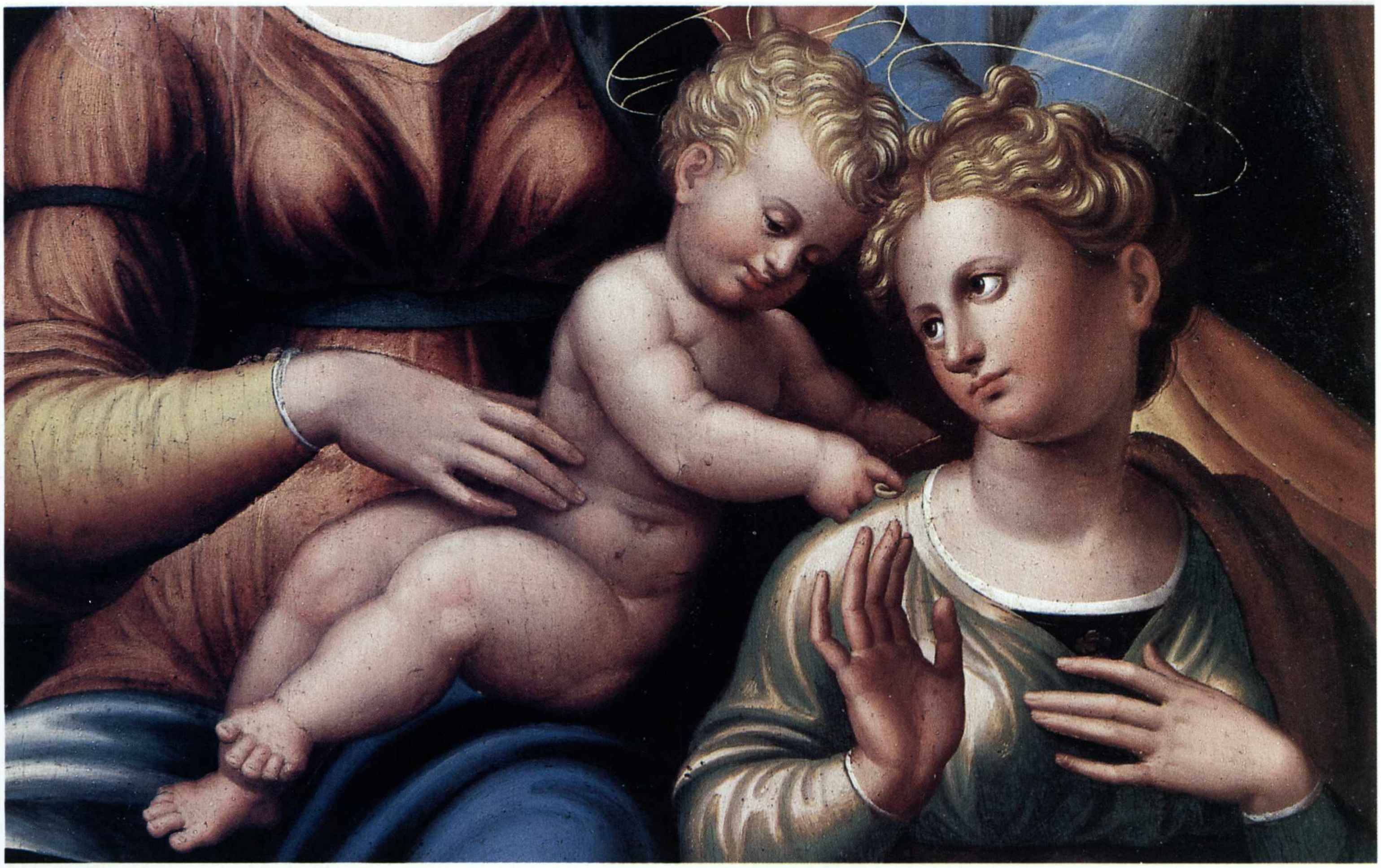
Legata alla chiesa di San Giacomo Maggiore è un'altra opera della collezione della Cassa di Risparmio in Bologna, il *Cristo risorto* di Ercole Banci: questa fu eseguita infatti per l'altare maggiore di Santa Cecilia, che nella seconda metà del Quattrocento era unita a San Giacomo a costituire un complesso destinato a divenire il luogo più importante della pittura rinascimentale bolognese, il pantheon dove tutti i grandi maestri di primo Cinquecento (Francia, Costa, Aspertini) furono chiamati ad esprimersi da una committenza, quella dei Bentivoglio, che rappresentò l'ultima grande arte di corte, l'estrema scintilla della cultura e del gusto cortese espressa dalle signorie del nord Italia.

La presenza di opere così contestualizzate come queste del Francia e del Banci basterebbe a dar conto delle ragioni intrinseche del particolare collezionismo concepito dalle banche italiane per rendere vivi i mille fili di relazioni che attraversano i territori su cui esse insistono, territori molto complessi, che hanno bisogno di categorie interpretative più dense e problematiche di quelle di semplice *fine arts*, che sappiano mantenere quella visione della storia incentrata su categorie antropologiche oltre che su quelle dei generi e degli stili.

Sull'altro dei versanti primo-rinascimentali, quello centro italiano dominato dalla visione fiorentina e dal sistema speculativo applicato da Piero della Francesca, è impegnato un artista come Luca Signorelli che infatti nasce al confine tra Toscana e Umbria. L'opera del grande maestro ci arriva però mediata, poiché eseguita dal nipote Francesco, uso a dipingere servendosi sia dei numerosi disegni lasciati dallo zio che dei suoi celebri prototipi, come nel caso di questa *Sacra Famiglia* derivata dall'opera di Luca ora a Berlino. Francesco, essendo stato stretto collaboratore dello zio in molte importanti imprese, riuscì a calarsi nelle sue invenzioni con perfetta mimesi stilistica. Sufficiente comunque, qui, per indicare la strada intrapresa dall'arte fiorentina e umbra nello stesso momento in cui l'Emilia, con Francesco Francia, si volgeva all'intensità del sentimento religioso di Giovanni Bellini e alla espressività dei ferraresi.

Ma con l'inoltrarsi nel primo decennio del Cinquecento tutte queste forti declinazioni regionali, anche le più intense e vitali, sono destinate ad essere sovvertite non solo in Emilia e nelle Marche, ma in tutta la penisola e poi in tutta l'Europa.

Dall'autunno del 1508 Raffaello, abbandonata Firenze, è impegnato a dipingere le nuove Stanze vaticane



Innocenzo Francucci, detto Innocenzo da Imola, *Matrimonio mistico di Santa Caterina d'Alessandria*, particolare. Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna.

per Giulio II. Da quel momento tutta l'attività del giovane genio urbinate si svolgerà con clamore su di un palcoscenico in piena luce, sotto lo sguardo stupefatto di quanti, a Roma o in Italia, si occupavano di arti e vedevano mutare radicalmente forme, colori, composizione, stile, spazio, della pittura.

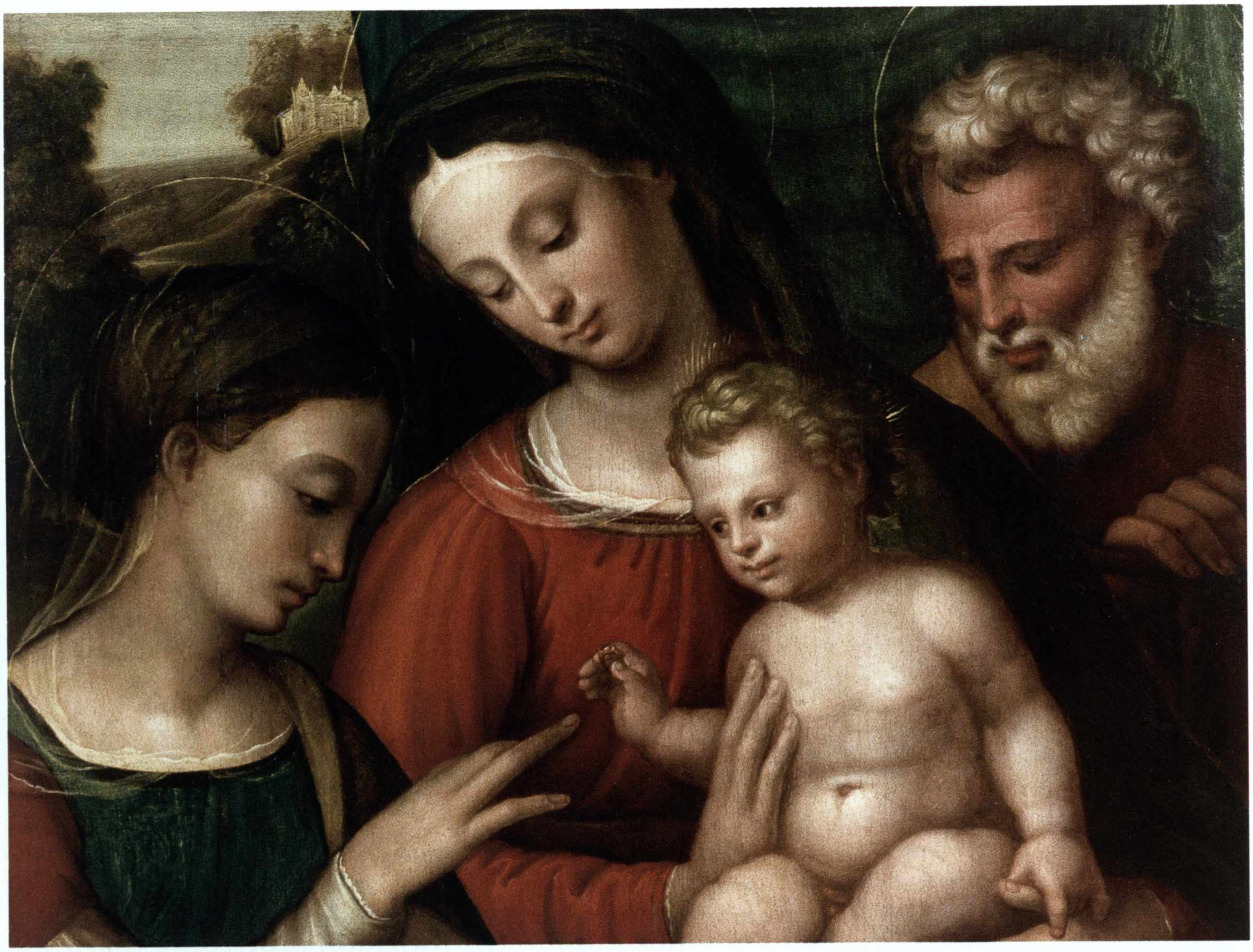
In Emilia, la *Madonna Sistina* a Piacenza e la *Santa Cecilia* a Bologna arrivarono rispettivamente nel 1514 e nel 1515. Le due pale capitali sovvertirono un mondo figurativo che non era completamente impreparato in quanto le novità che si mettevano in atto sul palcoscenico romano avevano immensa risonanza ad opera di astanti e comprimari che davano loro immediata diffusione.

Ciò non toglie che la presenza di queste opere in territorio padano costituì da allora un fatto concreto e una precisa data *post quem*.

Per le Marche il grande urbinate è il nume tutelare. Di lui però, nella regione, restano solo alcune tracce nelle opere eseguite assieme al padre Giovanni Santi prima della partenza definitiva per l'Umbria e poi per Firenze. Probabilmente la sua mano è rintracciabile con sicurezza solo nella *Madonna di Casa Santi* a Urbino (L. Arcangeli in *L a pittura in Italia. Il Cinquecento,* Milano 1987, p. 346). Esegue però numerose opere di piccole dimensioni per i duchi di Urbino, rientrati in città nel 1503 dopo la disfatta di Cesare Borgia. Alla corte dei Montefeltro sono inviate, tra il 1503 e il 1505, almeno due versioni del *San Giorgio con il drago*, *Le tre Grazie*, probabilmente anche *Il Sogno del cavaliere*. La destinazione cortese di questi piccoli dipinti è rivelata anche dai soggetti che, va sottolineato, sono gli unici di carattere allegorico e profano eseguiti da Raffaello. Non sono invece documentate commissioni pubbliche.

Il maggiore interprete del raffaellismo a Bologna e il suo maggiore divulgatore è Innocenzo da Imola e le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna possiedono un'opera significativa al massimo grado dell'atteggiamento dell'artista verso Raffaello. Si tratta del *Matrimonio mistico di Santa Caterina d'Alessandria*, un'opera in cui la vocazione verso un classicismo aulico, a volte irrigidito, propria di Innocenzo da Imola, si manifesta appieno. Egli, che era stato allievo di Francesco Francia come tutta la nuova generazione dei pittori bolognesi, adotta di Raffaello sia le forme che gli schemi compositivi.

È agevole individuare in questo *Matrimonio mistico* l'influsso delle *Sacre Famiglie* eseguite da Raffaello nel



Girolamo Marchesi da Cotignola, *Sacra Famiglia e matrimonio mistico di Santa Caterina d'Alessandria*, particolare. Collezioni d'Arte della Banca Popolare dell'Adriatico.

secondo decennio del Cinquecento, come la piccola *Sacra Famiglia* del Louvre o la *Madonna del Divino Amore*. Tutte condotte a termine all'epoca in cui il maestro si era già affiancato, come esecutore dei suoi disegni, Giulio Romano, già attivo nella vicina Mantova dal 1524, che è all'incirca l'epoca cui risale il nostro dipinto.

Per singolare coincidenza quest'opera è strettamente collegata a quella di Girolamo Marchesi da Cotignola conservata invece nelle collezioni della Banca Popolare dell'Adriatico. Stesso soggetto, il *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, e stesse inclinazioni stilistiche. Di origine romagnola, di un luogo dominato dalle esperienze degli Zaganelli e poi di Girolamo Genga, egli si trasferì a Bologna, e forse fu lui a trasmettere a Innocenzo da Imola l'inclinazione verso Giulio Romano, verso quelle sue ombre dense, quella consistenza plastica che caratterizzano infatti il dipinto che abbiamo esaminato.

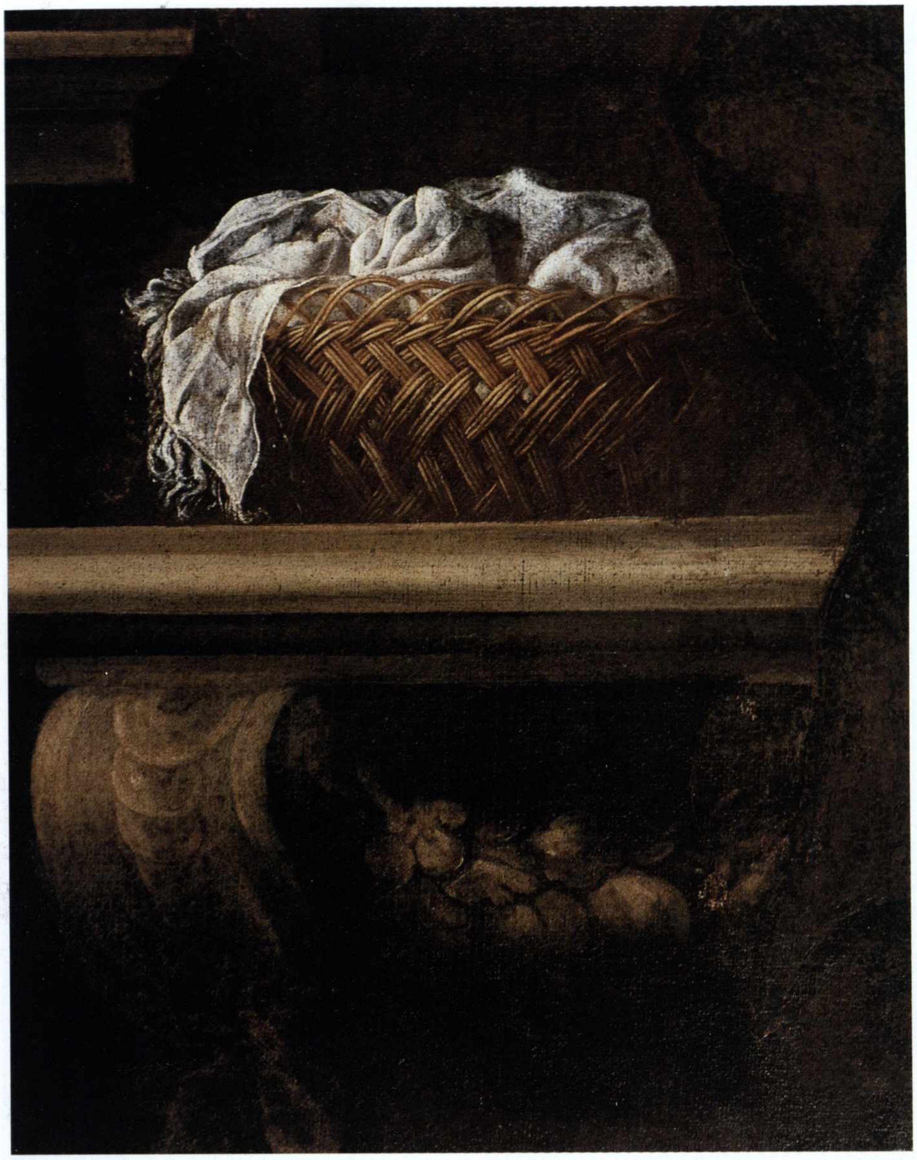
Le opere di Prospero Fontana prima, e di Gregorio Pagani poi, spingono verso la conclusione del Cinquecento entrambe le collezioni di cui rispettivamente fanno parte.

Conclusione ben inserita nel più artefatto e guizzante manierismo per quel che riguarda Prospero Fontana, già allievo a Bologna di Innocenzo da Imola. In particolare per questa *Adorazione dei pastori* che racchiude in sé le più originali esperienze del manierismo emiliano, prima di tutto quella di Parmigianino. La piccola tavola rivela il grado di raffinatezza cui era giunta la cultura pittorica emiliana con la composizione dalle sagome serpentinate, dai ritmici intrecci filiformi di nastri, chiome, veli, dalla gamma coloristica iridescente.

Gregorio Pagani si rivolge invece a Correggio, l'altro grande protagonista, insieme a Parmigianino, della pittura emiliana del Cinquecento. Allo sfumato del Correggio si impronta la plasticità di opere come questa *Sacra Famiglia con San Giovannino*; esattamente come Fontana aveva basato sulle luminescenze e sulle trascolorazioni filamentose del Mazzola l'evanescenza delle proprie composizioni. Il contrario del modo 'naturale e vero' di colorire cui aspira Pagani, nel quale si registrano i primi tentativi di approssimazione al vero, che determineranno il profondo rinnovamento della civiltà figurativa di fine secolo e da cui inizierà la storia pittorica del Seicento.

Il verosimile, il vivo, il vero sono i termini con i quali i giovani Carracci supereranno gli ostacoli storici e artistici della tradizione cinquecentesca e di conseguenza l'astrazione intellettualistica del tardo manierismo. Sono termini pittorici, ma anche morali, poiché basano una rinata attenzione al 'naturale' sulla riscoperta della dimensione integralmente umana e non solo concettualmente 'umanistica', della realtà, che viene osservata – e ritratta – con corpi, gesti, sentimenti, veri e quotidiani.

Con questa nuova generazione di geniali talenti pittorici, tutti nati nella seconda metà del Cinquecento, i Carracci innanzitutto e poi Guido Reni, Domenichino, Guercino, Albani, Lanfranco, Bologna (e l'Emilia) divenne l'indiscussa protagonista della pittura italiana del Seicento: "*per i successivi sessanta anni gli artisti più importanti in Italia furono emiliani*" (C. Dempsey in *Nell'età di Correggio e dei Carracci*, catalogo della mostra, Bologna 1986, p. 247).



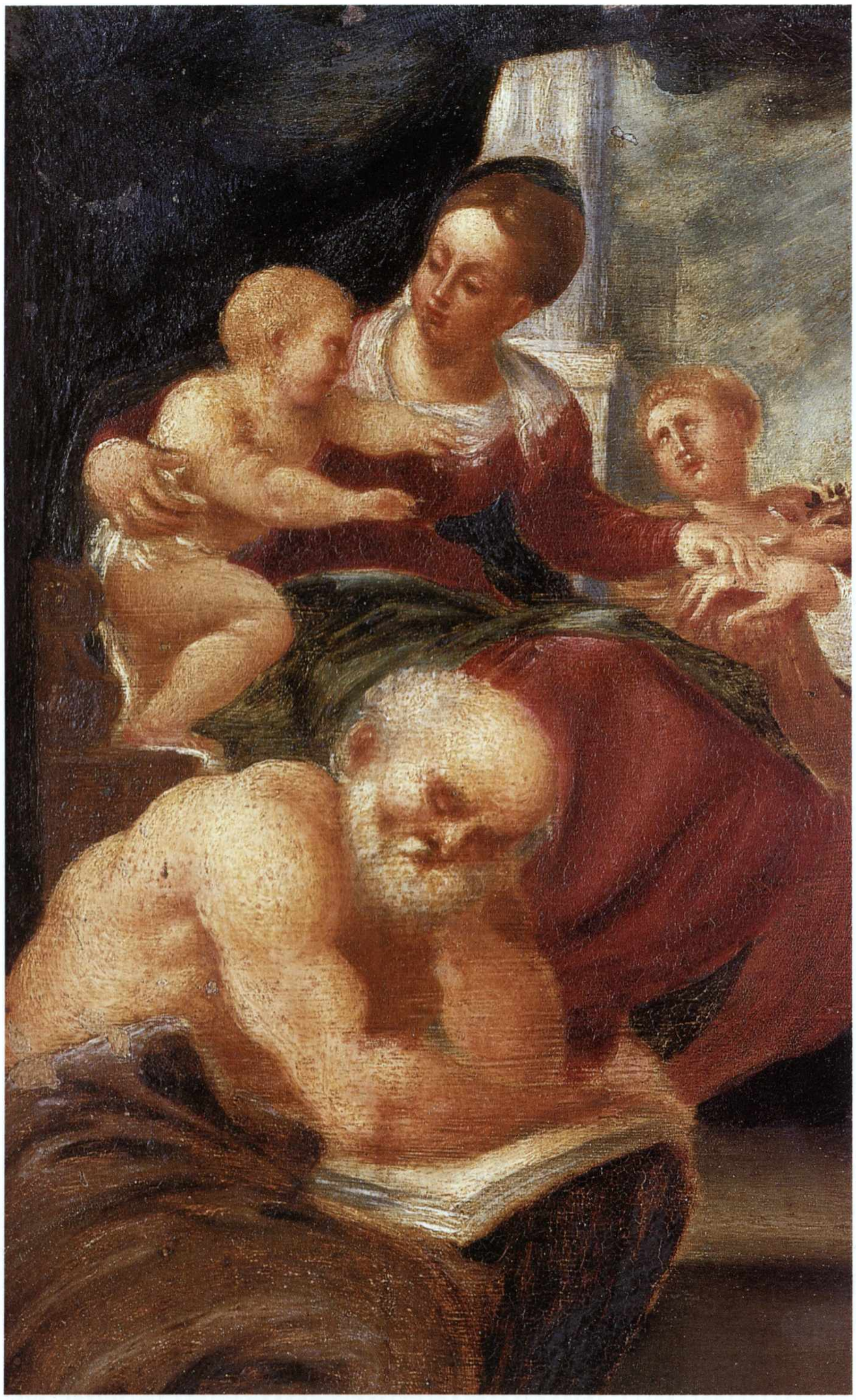
Ludovico Carracci (attr.), *Sacra Famiglia*, particolare. Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna.

La collezione di Bologna è fortunatamente in grado di documentare questo momento straordinario dell'arte italiana con opere significative.

Agostino fu il primo della talentosa famiglia dei Carracci, composta dal fratello minore Annibale e dal cugino, pressoché coetaneo, Ludovico, ad affacciarsi sulla scena. Lo fece a Venezia, soprattutto come incisore. Il bell'autoritratto come orologiaio risponde ai principi che i tre pittori, riunitisi in accademia nel 1582 per diffondere i principi estetici e teorici per una nuova connotazione del fare artistico, avevano fatto propri. L'intera concezione compositiva esprime la cultura multiforme dell'artista, che si circonda infatti sia di strumenti di meccanica che di strumenti musicali. Ma ne rivela anche la finalità più profonda, quella aderente alla nuova poetica di naturalità e verosimiglianza, secondo la quale nel ritratto si conferivano al personaggio i gesti e gli atteggiamenti che più gli erano abituali.

La portata della novità introdotta nel linguaggio espressivo e la capacità di tradurla con eccezionali mezzi pittorici si può vedere in quest'opera che dovrebbe essere attribuita direttamente alla mano di Ludovico Carracci raffigurante una *Sacra Famiglia*, piena di indicibile *pathos*. In essa è ancora forte il ricordo dell'alunnato di Ludovico presso Prospero Fontana, che si riconosce nella morfologia del volto della Vergine con i caratteristici occhi a bulbo, nel prezioso recupero archeologico della mensola classica che sostiene la natura morta costituita dal cesto con le fasce, nella tenda di broccato sullo sfondo.

Nell'incredibile vivacità della cultura pittorica della Bologna tra Cinquecento e Seicento, che stava sovvertendo le regole osservate per più di metà secolo, non mancò neppure, al momento della fondazione dell'Accademia degli Incamminati ad opera dei Carracci, la fondazione di una contro-accademia. Fu un movimento che nacque distaccandosi dalla costola più estremista di Ludovico Carracci, quella che imponeva di tornare alle origini, ai grandi maestri, saltando a piè pari un secolo di epigoni. Mentre l'accademia



carraccesca era piuttosto intesa *"come bottega e istituzione culturale allo stesso tempo, nella quale le loro nuove idee artistiche, raccolte durante i viaggi in Italia settentrionale e maturate attraverso l'esercizio dell'esecuzione di copie, potessero essere messe in pratica nella loro pittura e diffuse tra gli studenti"* (Dempsey, 1986, p. 240), questa sorta di *fronda* persegue al contrario una ricerca di voluto arcaismo. Si riferisce infatti, in modo diretto e senza mediazioni, alle fonti di tutto il manierismo emiliano, vale a dire a Correggio e a Parmigianino, per approdare ad esiti pittorici profondamente 'anticlassici' se si pongono come altamente classici i raggiungimenti di Annibale o di Guido Reni.

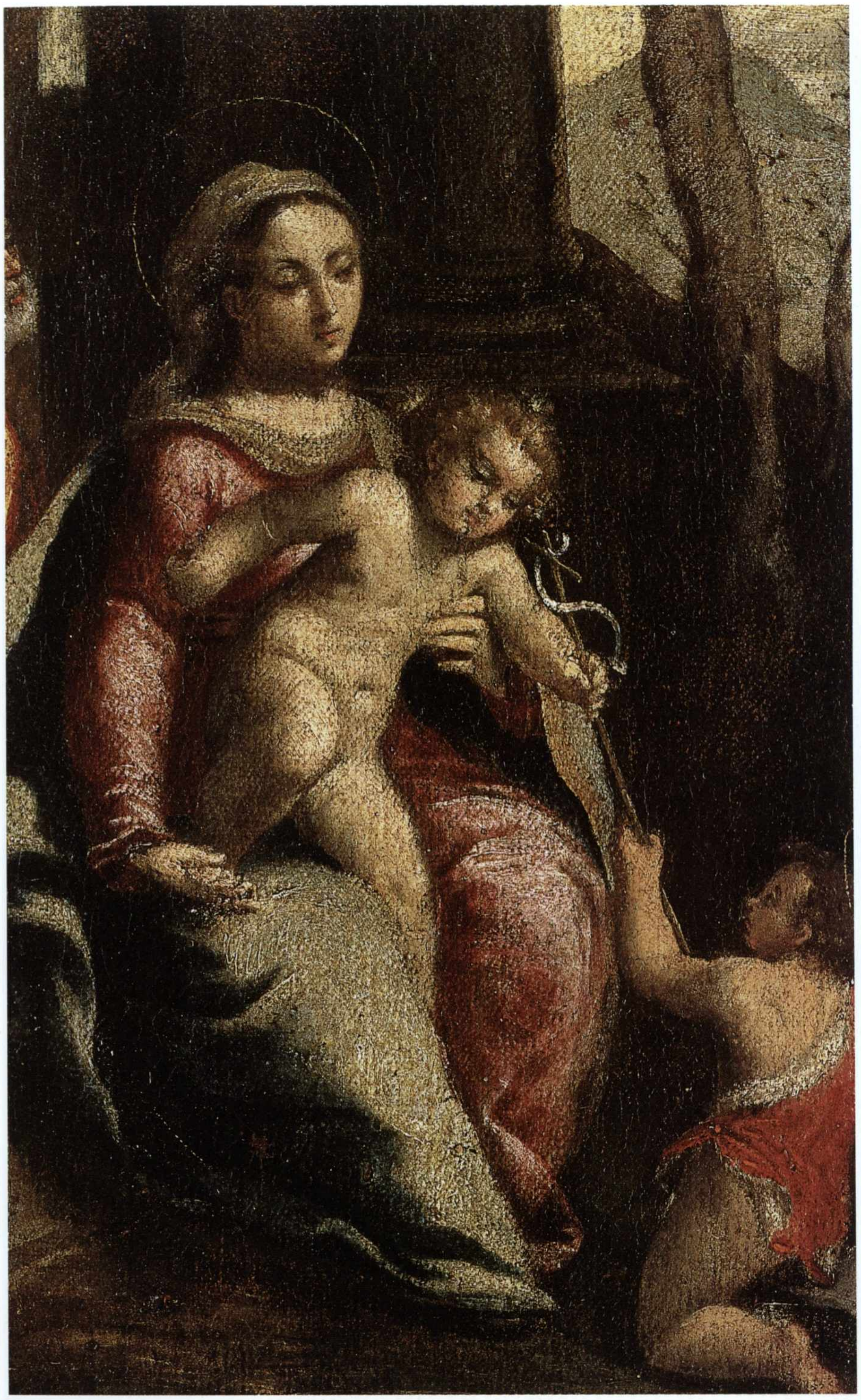
Il protagonista di questa 'secessione' bolognese è un pittore raro e dotatissimo, Pietro Faccini che, staccatosi polemicamente dall'accademia carraccesca, fonda questa sorta di accademia alternativa che seguiva tutti gli elementi che l'impostazione di quella trascurava, come ad esempio l'identificazione luce-colore, che disintegra i tracciati lineari e plasma le forme compromettendo ogni possibilità di definizione profilare. Erano sollecitazioni che derivavano da una comprensione profonda di Parmigianino, dalle sue dinamiche strutturali, trascurando invece, al contrario di quanto avevano fatto fino a quel momento gli epigoni, gli elementi più facili, quelli della grazia e dell'eleganza.

La forza sfumante di Faccini porta ad una resa espressiva estremamente sensibile e vibrante, a forme plasmate con una compattezza che è solo cromatica. La morte prematura del pittore, nel 1602, interruppe bruscamente questo percorso di ricerca, che rimase delegato all'allievo Annibale Castelli. Tra lui e il maestro è rimasta a lungo in dubbio la paternità di questo *Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria*, replica della meravigliosa opera conservata alla Pinacoteca Capitolina eseguita da Pietro intorno al 1595.

Annibale Castelli, *Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria, con San Girolamo*, particolare. Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna.

Ai confini della 'fronda' anticlassica che muove l'ambiente pittorico padano tra Cinquecento e Seicento va almeno citato Scarsellino, che è rappresentato qui da una *Sacra Famiglia con San Giovannino e San Francesco*. Anticlassicismo annunciato già dalle dimensioni delle sue opere, quasi tutte assai ridotte, quadri da stanza, telette e rametti – così come i temi che rifuggono dalle figure eroiche, dai giganti carracceschi, dalle grandi macchine compositive per pale d'altare, per accostarsi invece alle infinite favole mitologiche di cui il Cinquecento ferrarese era tanto ricco. Un occhio però Scarsellino lo tiene sempre ai Carracci pur se nella affermata divaricazione di intenti che lo inclinano piuttosto verso i veneti, Tiziano ad esempio, di cui dà una originalissima interpretazione, sommessa e domestica, quasi ridotta in corsivo.

La nuova strada della pittura, intesa come totalità della poetica e della espressione artistica, questa via 'moderna' che si impone agli inizi del Seicento, intrapresa con forza dai Carracci a Bologna, era stata illuminata, seppure per un breve istante, da un grande genio della pittura, proveniente dalle Marche, Federico Barocci. La sua giusta collocazione tra i massimi artisti del Cinquecento stenta ancora ad essere rico-



Ippolito Scarsella, detto Scarsellino, *Sacra Famiglia con San Giovannino e San Francesco,* particolare. Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna.

nosciuta nella misura auspicabile: abbastanza però da renderne economicamente inaccessibili le opere, peraltro rarissime, sul mercato.

Federico Barocci, nel suo primo apparire a Roma, quando eseguì l'affresco raffigurante la *Natività* per il Casino di Pio IV nel 1561, aveva dato segnali prepotenti della possibilità di mutamento in senso naturalistico di una cultura pittorica giunta all'esaurimento delle sue possibilità più vitali. Ma era un segnale troppo precoce per quegli anni, e poté essere raccolto solo a fine secolo, nel 1595, da Annibale Carracci nella Galleria di palazzo Farnese.

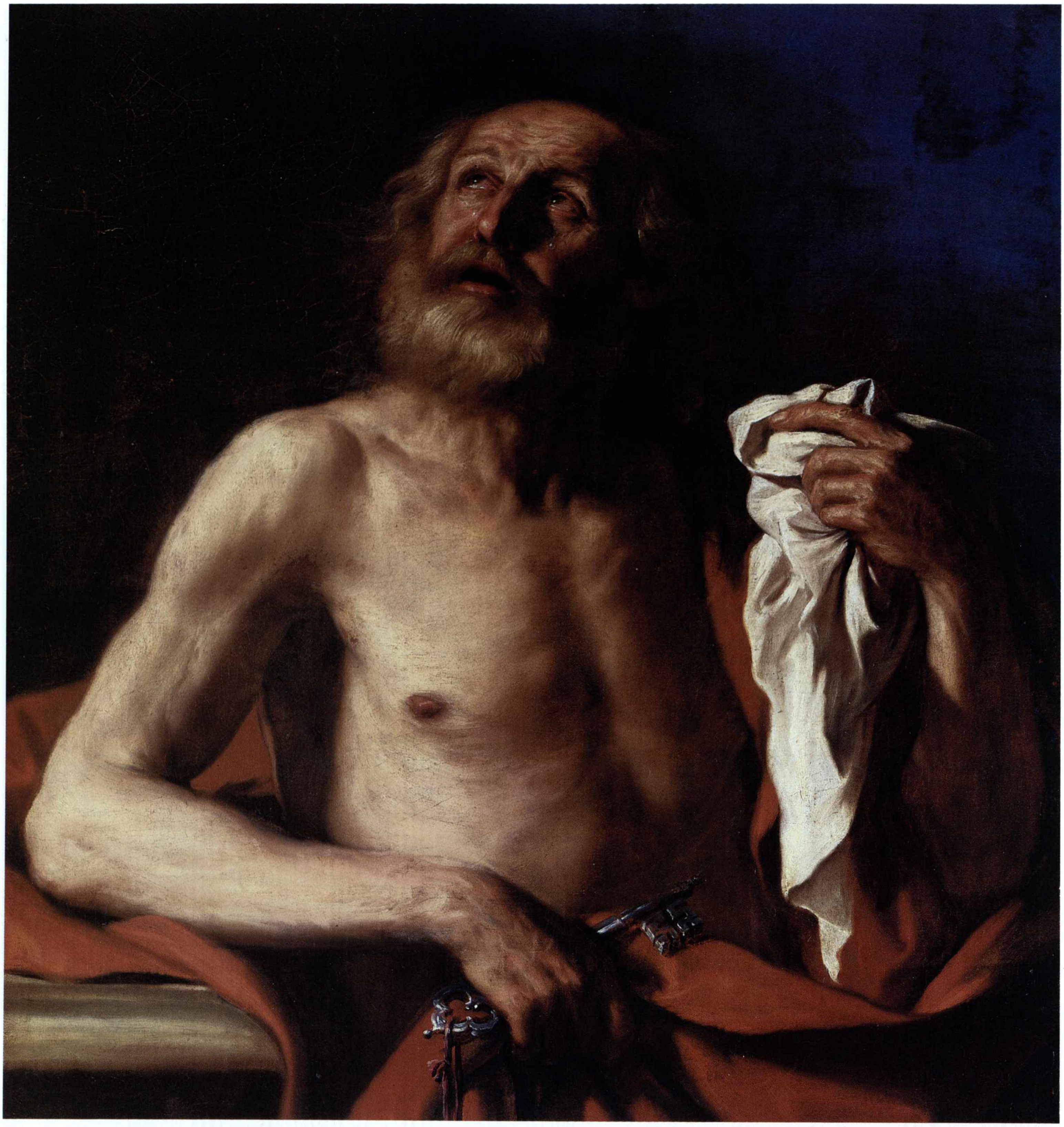
Nella grande sala Annibale si serve di molti degli effetti illusionistici che nella stessa dimora farnesiana aveva usato un grande interprete del manierismo, Francesco Salviati, per cancellare, al contrario, l'effetto di spazio naturale ed enfatizzarne l'elemento irrealistico ed artificioso. Alla squisita astrazione e all'eleganza del *salotto dipinto* di Salviati, Annibale contrappone uno spazio naturale e vivibile. Spazi fatti di aria e di luce si sostituiscono a cieli di diaspro e si popolano di figure di carne e di sangue, non più di perla, alabastro e metallo. La rivoluzione compiuta da Annibale nel *Trionfo di Bacco e Arianna* non è che la rivendicazione della vita degli uomini, alla quale si partecipa con la semplicità naturale e piena di *pathos* del sentimento e non con la disumana astrazione dell'eleganza.

Tutta la pittura prima a Bologna e in Emilia, poi a Roma e via via in tutta la penisola, partecipa di questo rinnovamento radicale che rifonda le basi del modo espressivo di cui divenivano protagonisti i maggiori artisti del Seicento: Domenichino, Guido Reni, Albani, Guercino, Lanfranco.

Ad essi seguì una seconda generazione che ne percorse le tracce: Cantarini, Gessi, Gian Gioseffo Dal Sole, Pasinelli, Elisabetta Sirani, Giuseppe Maria Crespi: tutti artisti che le nostre due collezioni riescono a ben rappresentare.

Non dovette essere un caso se tale rinnovamento si innescò a Bologna. La città non era né un ducato né una signoria, di conseguenza non aveva una corte, neppure quella papale, e il potere temporale della Chiesa era rappresentato da un cardinal legato. Le istituzioni più importanti erano l'università e gli ordini religiosi. Questi ultimi erano i maggiori committenti degli artisti che, di conseguenza, avevano una libertà ben maggiore di quella concessa da un principe, alla cui corte non sarebbe stata concepibile la fondazione di una accademia. Si configura con questi pittori, in modo particolare con Ludovico Carracci e Guido Reni, la figura dell'artista 'moderno', libero nelle sue scelte, non sottomesso alle esigenze di un'arte di corte né alle bizzarrie di un signore onnipotente.

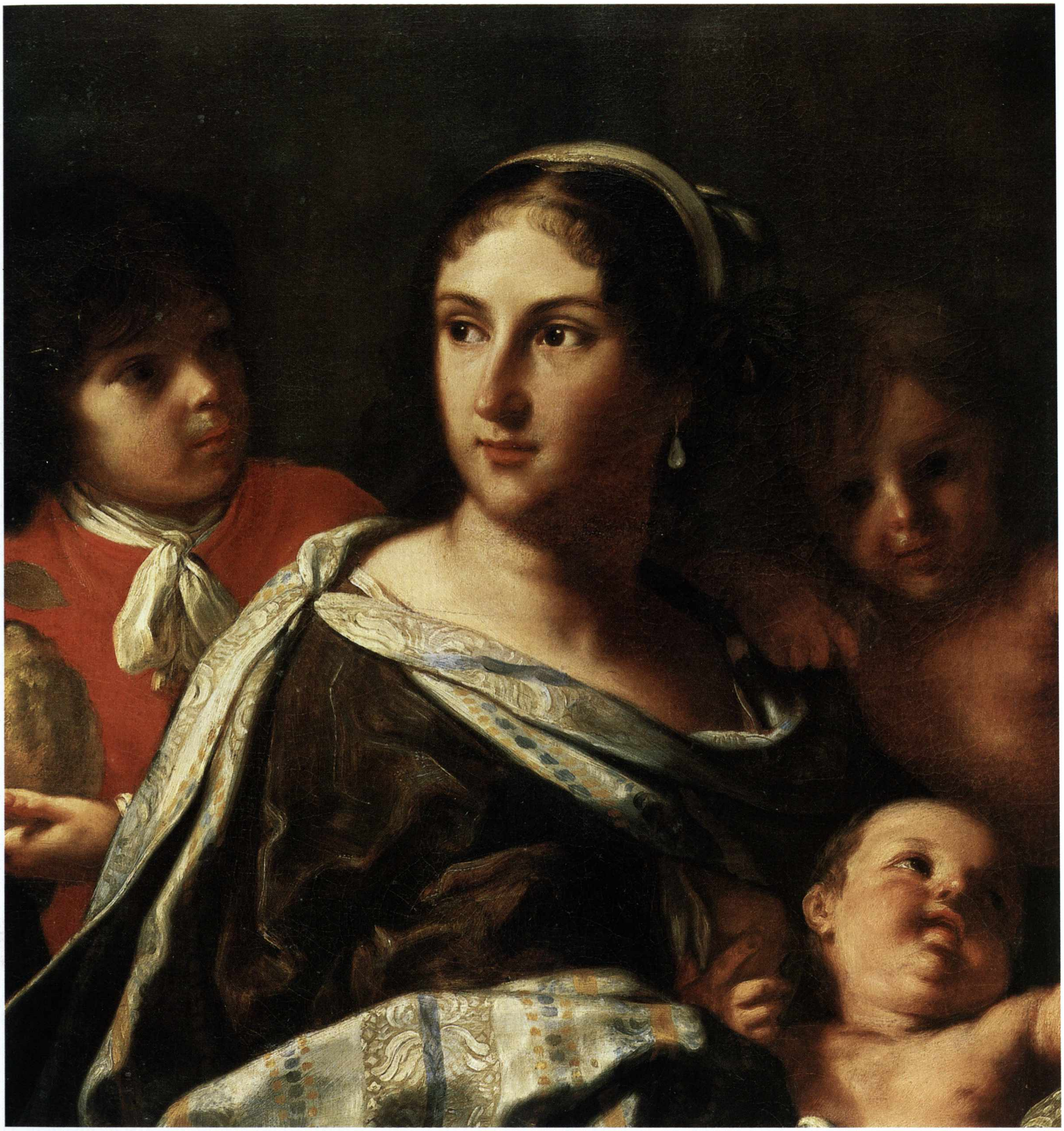
Tra i bolognesi che seguirono Annibale a Roma Domenichino è senz'altro il più devoto. Qui è rappresentato da un piccolo paesaggio ma molto significativo in quanto, all'inizio della sua collaborazione con il maestro e prima di intraprendere i grandi cicli ad affresco, egli si era affermato proprio come pittore di paesaggi.



Giovan Francesco Barbieri, detto il Guercino, *Le lacrime di San Pietro,* particolare. Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna.

Una sintesi estremamente originale dei dati di partenza di Ludovico e Annibale Carracci, vale a dire Correggio e la pittura veneta, fu quella compiuta da Guercino che, un po' più giovane dei due maestri, condusse la sua ricerca su vie che sarebbero state ricche di spunti per quella che fu definita la pittura barocca. Il *San Pietro* della Cassa di Risparmio in Bologna, opera tarda, eseguita attorno alla metà del secolo, ben esemplifica la sua maniera così sanguigna, fortemente chiaroscurata, vigorosamente naturalistica.

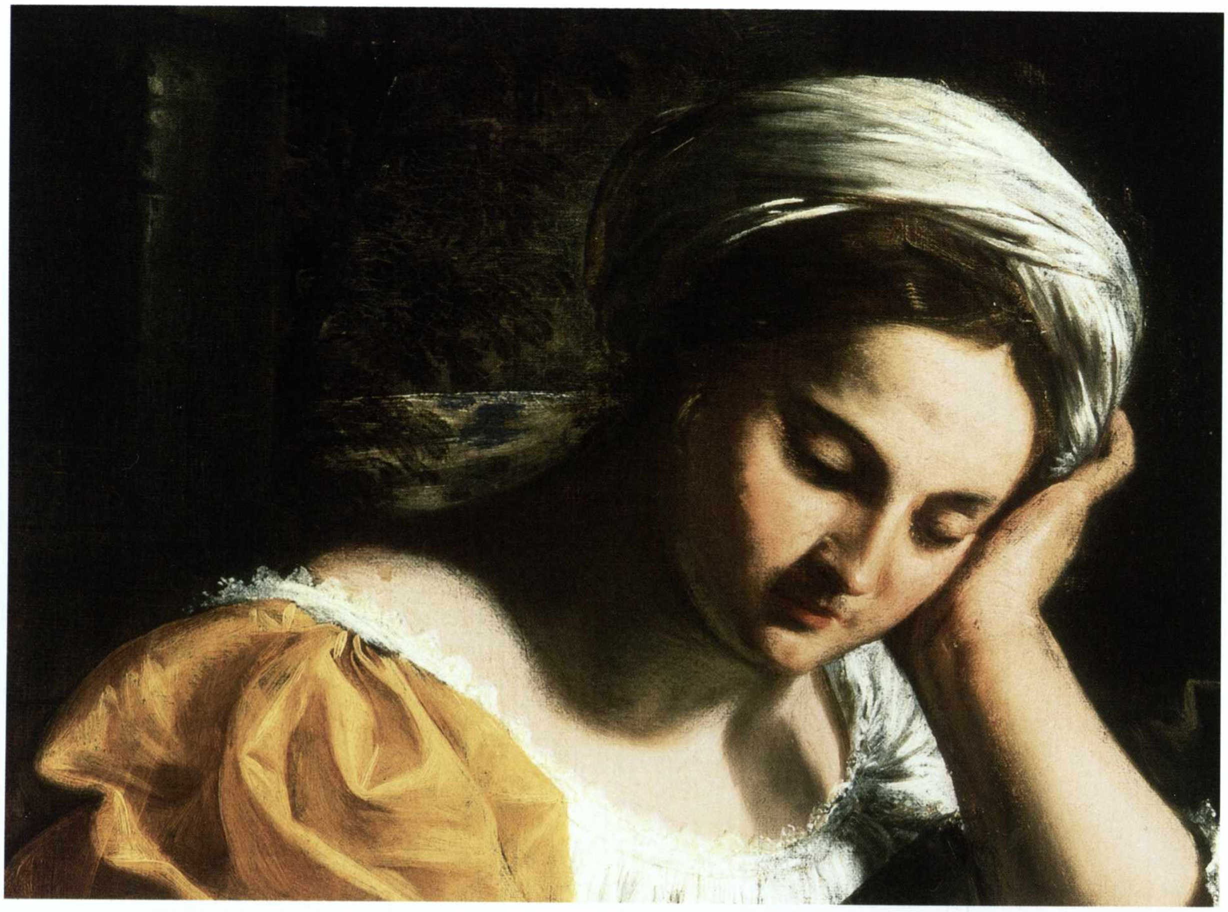
Non deve passare inosservata la speciale importanza che riveste un dipinto come questo per le collezioni dell'Istituto bolognese, impegnato nella difesa e spesso nel recupero di documenti esemplari per la cultura artistica nata sul proprio territorio.



Elisabetta Sirani,
Ritratto di Anna Maria Ranuzzi Marsigli come Carità, particolare.
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna.

Analogo è il discorso per la magnifica opera di Elisabetta Sirani, uno dei capolavori della pittrice, raffigurante il *Ritratto di Anna Maria Ranuzzi come Carità*, opera entrata in collezione negli stessi anni del *San Pietro* del Guercino, anch'essa acquistata ad un'asta con la tempestività che ad un ente di tutela non sarebbe mai stato possibile. Oltre che per il suo valore intrinseco di qualità, questo ritratto è importante poiché è avvinto alla storia della città, in quanto il committente, Annibale Ranuzzi, ne fece espressa richiesta alla pittrice e scelse questo modo profondo e arguto per onorare la sorella, come la Sirani stessa annotò, col gusto della cronaca contingente calata nella perfetta, classica eternità di una composizione allegorica.

Simone Cantarini, *Sibilla,* particolare. Collezioni d'Arte della Banca Popolare dell'Adriatico.



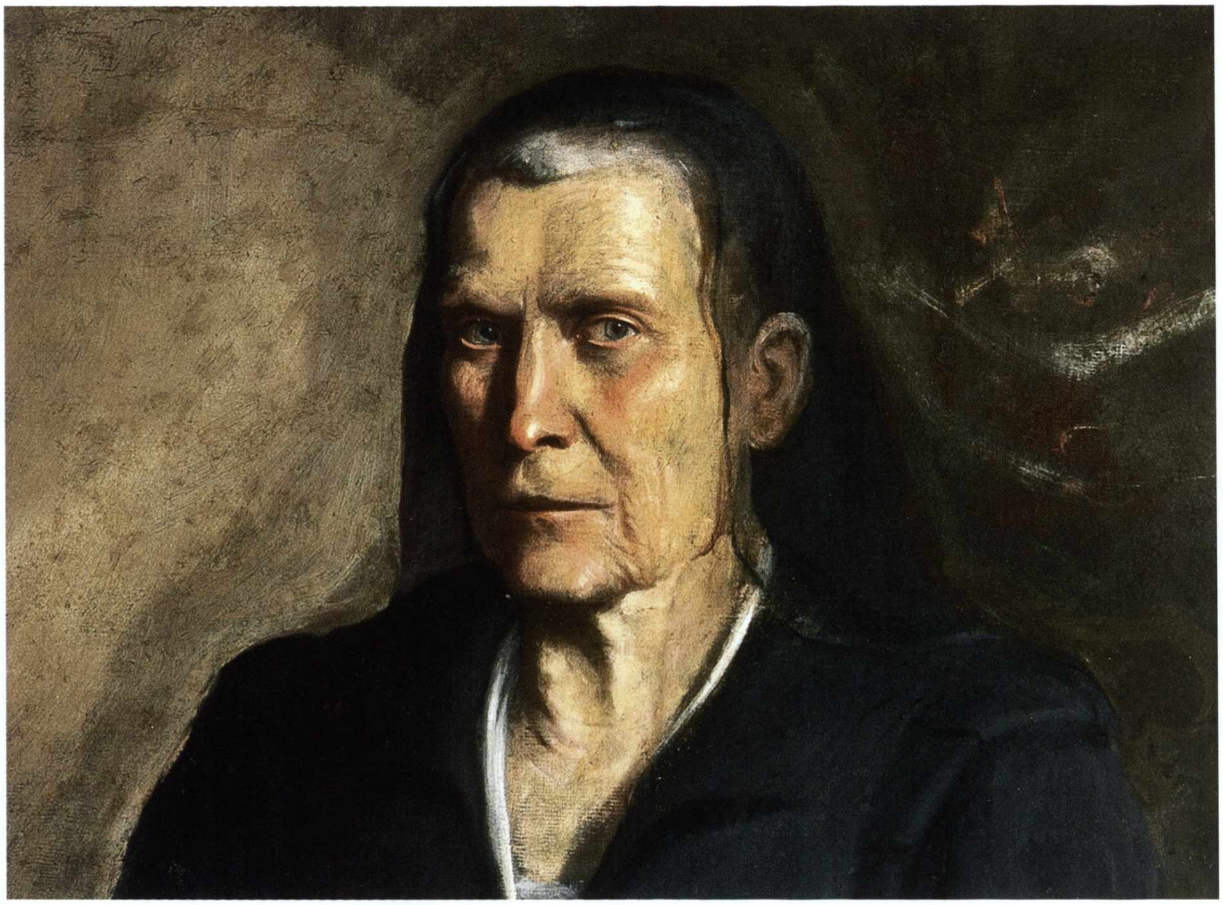
Analoghi interventi di restituzione del patrimonio locale venivano compiuti negli stessi anni dagli istituti bancari adriatici, che si assicurarono dipinti di artisti che di locale hanno solo i natali, perché agiscono da protagonisti sulla grande scena pittorica secentesca.

È il caso di Giovan Francesco Guerrieri, qui rappresentato da un'opera esemplare, *Giuditta e Oloferne*, che è una sorta di sintesi di tutto quanto si agitava a Roma in quegli anni straordinari. Il giovane artista portava con sé le novità che gli arrivavano dall'Emilia dei Carracci e aveva buon gioco di accentuare, tra i vari stimoli di cui erano dense, quelli della pittura veneta che nelle Marche avevano una preziosa appendice, poiché Lotto, alla fine, è veneziano almeno quanto è marchigiano. Dunque anche in lui una ricerca attenta della verità perché, come scrisse Andrea Emiliani, "*Il piacere per il nostro giovane pittore sarà insomma quello di guardare alla natura, e di saper dipingere bene le cose del naturale, ma raccontandolo*".

Ma all'improvviso, a Roma, si svela agli occhi del giovane artista una verità più intensa, più melodrammatica, quella dei naturalisti romani, la prima generazione dei caravaggeschi, che tra primo e secondo decennio popolavano la città e che lasciarono il loro segno potente sugli artisti che vi si affacciavano. Guerrieri ebbe inoltre la ventura di essere scelto dal più importante dei committenti romani del momento, dal più informato e all'avanguardia, il cardinale Scipione Borghese, che assieme al nipote Marcantonio gli affidò la decorazione del proprio palazzo a Campo Marzio.

Questa *Giuditta* è quanto di più brillantemente aggiornato abbia prodotto l'artista sino a quel momento, quasi che il 'padrone', l'avido e curioso cardinale, gli abbia trasmesso i suoi gusti e le sue inclinazioni, la sua passione per la varietà dei generi e degli stili. Cosicché, sulla falsariga della *Giuditta Coppi* di Caravaggio, uno dei dipinti più seducenti per il gusto del momento, egli accorda il naturalismo classicista di Paolini con la ricchezza tonale dei veneti o la preziosità luministica di Honthorst. Quadro da "*Principe Grande*", questo (come veniva definito a Roma Scipione Borghese) ben in grado di sostenere una committenza diretta da parte della famiglia del papa.

Da questi ultimi esempi, quelli che hanno aperto il Seicento, si comprende quale straordinaria coincidenza faccia sì che questo catalogo rappresenti un intreccio pieno di rimandi e consequenzialità: che poi coincidono esattamente con quelli dei protagonisti del secolo, in quanto le opere che contiene scaturiscono da una zona che – dall'arco padano alla striscia adriatica – le ha prodotte con coerenza. Attorno alla metà del



Simone Cantarini, *Ritratto di Eleonora Albani Tomasi*, particolare. Collezioni d'Arte della Banca Popolare dell'Adriatico.

Seicento poi il nostro repertorio diventa esemplare per la comprensione delle vicende pittoriche portanti del secolo. Si è detto infatti della completezza con cui vi sono rappresentati artisti comprimari, definibili così perché costretti a misurarsi con vette quali Annibale e Guido Reni.

Solo la presenza di tali maestri, infatti, non fa di Simone Cantarini un artista di assoluta preminenza. Carlo Cesare Malvasia, uno dei più attenti osservatori del suo tempo, nel 1678 lo innalzava ai vertici dell'arte del secolo intero. Sue opere sono presenti in entrambe le nostre collezioni a riprova di quanto la contiguità tra esse sia profonda e significativa per un percorso non solo geografico ma di storia, e di storia dell'arte.

Simone Cantarini nasce a Pesaro nel 1612. Della sua regione porterà con sé il dato più originale, il *pathos*, la tenerezza umana di Federico Barocci. Il resto lo apprenderà a Bologna da Guido Reni. Cantarini non divulga, non rende corsiva l'inarrivabile altezza apollinea di Guido. Il suo sentimento del passato ideale assurge ad una classicità autentica, non accademica, ma, al contrario, intenerita e come velata di profonda malinconia. L'empireo lontano di Reni si vena di verità, di umanità più domestica ma più accostevole, secondo la lezione indimenticabile di Barocci.

Entrambe le nostre collezioni mostrano opere esemplari dell'artista nell'arco intero del suo percorso.

La giovanile *Sibilla* fa ben comprendere come l'equilibrio da lui messo in atto tra natura e classicità emanava dal robusto naturalismo di Guerrieri, dunque dalle Marche, per raggiungere il linguaggio eletto, illustre, di Bologna.

Nel pieno di questa conquista è l'*Erminia tra i pastori*, il cui equilibrio compositivo è paragonabile a quello di *Lot e le figlie* di collezione privata bolognese. La classicità melanconica in cui culmina l'opera di Cantarini negli anni trascorsi a cavallo tra Bologna e Roma, come abbiamo tentato di definirla, è qui manifesta come in un paradigma. Il personaggio di Erminia, che dà il nome al quadro e che il mito arcadico celebra, non c'è, è fuori dal quadro. C'è solo il pastore, che guarda nella direzione in cui ella è scomparsa con struggente malinconia. Come è ben dimostrato nella bella scheda di questo catalogo, il vero tema è "*la ricerca di una felicità irraggiungibile, la constatazione che ad essa si arriva col reprimere ogni voglia ambiziosa e vana*".

Si esamini ora il *Ritratto di Eleonora Albani Tomasi*, uno dei capolavori della ritrattistica secentesca. La vecchia matrona è ritratta con una attenzione al dato di realtà che il corretto linguaggio critico dovrebbe definire 'veristico' (nella accezione propria che il termine ha nell'Ottocento) più che naturalistico. Dal legno del rosario alla legnosità della pelle e della posa, all'abbigliamento ostentatamente dimesso – il grembiule, l'accenno di corpetto – tutto evoca nella personalità della ritrattata la stessa durezza che ne costituisce la fisicità. Il volto sintetizza l'insieme di questi elementi nello sguardo autoritario, nella precisione fisionomica del grande naso, del grande orecchio, dei radi capelli sotto il velo. Il 'verismo' in Cantarini, proprio come nei soggetti letterari della pittura ottocentesca, non induce all'osservazione del naturale ma alla rappresentazione del simbolico. Il paragone-contrasto con Guido Reni in questo specifico caso non dovrebbe instaurarsi, come si fa spesso solo per analogia di soggetto, con il famoso *Ritratto della madre* conservato alla Pinacoteca di Bologna, nel quale il dato di realtà è percepibile, tattile, e poi sublimato in una immagine ideale. Piuttosto questa raffigurazione andrebbe confrontata con i ritratti di cardinali, quello di Roberto Ubaldini per esempio. Vi osserviamo che la posa, la composizione, così come gli attributi – stoffe, oggetti esibiti, espressioni – si corrispondono l'un l'altro in modo analogo. Ma mentre in Guido dispiegano il repertorio della preziosità, nel *Ritratto di Eleonora Albani Tomasi* sono volutamente impoveriti, resi scarni e severi. Come scriveva Andrea Emiliani (*Simone Cantarini detto il Pesarese,* Milano 1997, p. 23) all'interno dell'atelier di Guido, Cantarini svolgeva la funzione "*di emozionare il suo paradiso perfetto*"; ma ciò non contraddice il raggiungimento del medesimo fine retorico, quello celebrativo del potere ed allusivo dell'autorità. In questo Simone Cantarini si pone quale personalità cardine nel passaggio dal pieno dell'età barocca al suo declino.

Un forte dissidio scoppiato col maestro e certo dovuto all'imitazione 'libera' nei confronti di questi, allontanò il Pesarese da Bologna, dove non rimetterà più piede se non dopo il 1642, alla morte di Guido: proprio come farà Guercino.

Un giovane talento, in quegli anni, poteva lasciare Bologna solo per Roma, dove infatti Simone trovò l'appoggio del cardinale Antonio Barberini junior, ambizioso nipote di papa Urbano VIII, e poté entrare nel giro delle grandi committenze delle famiglie papali, così come era avvenuto al conterraneo Guerrieri.

Ci si è soffermati così a lungo su Cantarini perché la presenza di questo artista in entrambe le collezioni è emblematica della situazione culturale in cui esse si trovano, in strette connessioni, in contiguità, in costante alternanza nel prevalere vicendevole di una cultura sull'altra, quella bolognese e quella marchigiana.

Lo dimostra ancor più il proseguire delle vicende pittoriche poiché, durante gli anni bolognesi, le maglie dei rapporti tra gli allievi di Guido si erano infittite, stringendo al loro interno Giovan Francesco Gessi, Lorenzo Pasinelli, Gian Gioseffo Dal Sole, cui man mano si aggiungevano i più giovani Domenico Maria Canuti, Donato Creti ed infine il più grande di tutti, Giuseppe Maria Crespi.

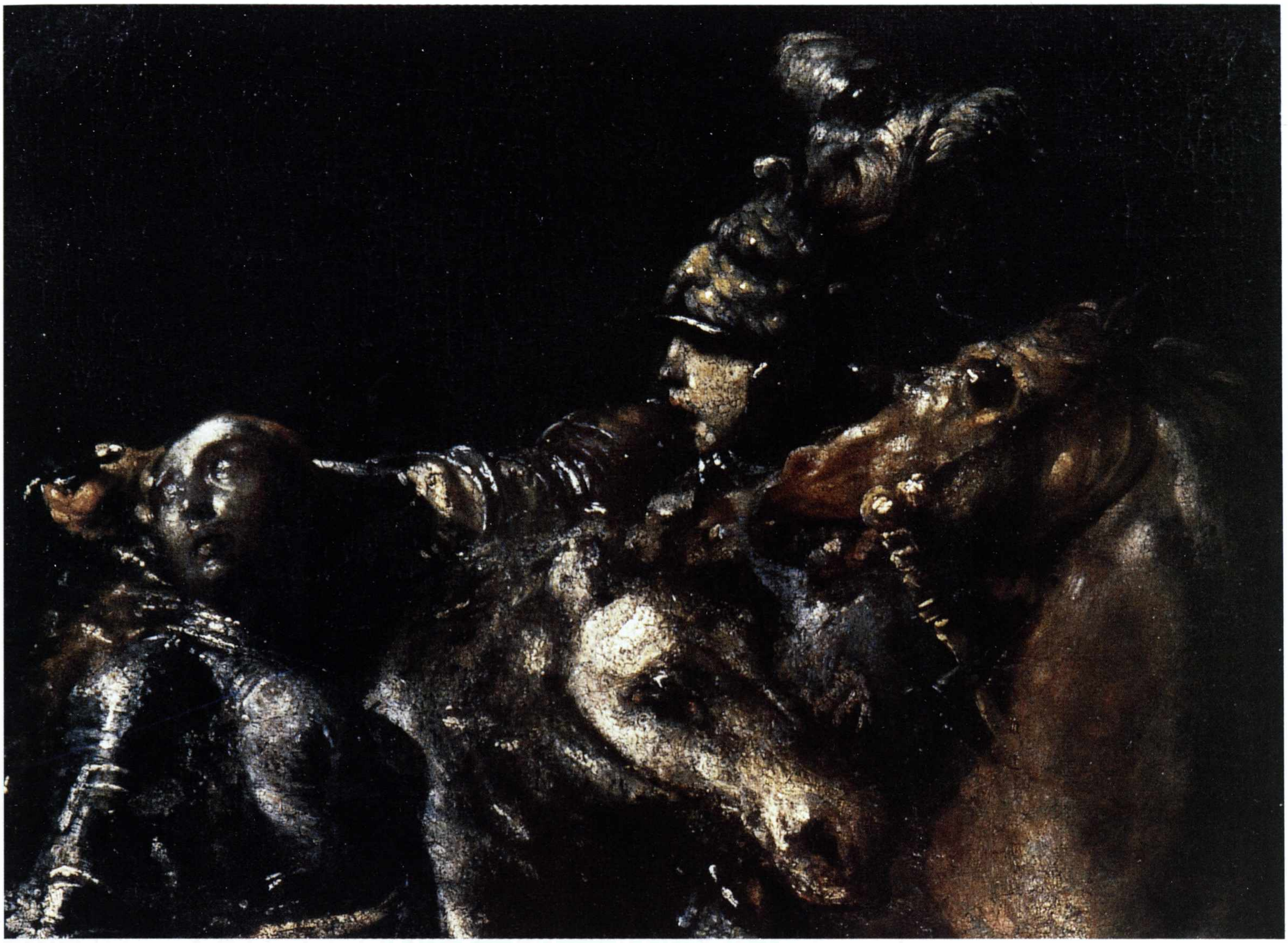
Più immobile rispetto a Cantarini, all'interno dell'atelier reniano è Gessi: nell'opera con cui è rappresentato nella collezione bolognese rivela i frutti di una apertura mentale generata dalla conoscenza della pittura di Roma e di Napoli. L'opera è lambita da una luce caraveggesca ma è soprattutto partecipe di una cultura di raffinati 'romanizzanti': quale fu, per esempio, Caroselli.

Dallo stesso ceppo nasce il delicato pittoricismo di Lorenzo Pasinelli, di cui si contano nella nostra collezione tre bellissime opere. La sofisticata grazia rococò di Gian Gioseffo Dal Sole è rappresentata dal dipinto raffigurante *Rinaldo e Armida*, opera sommamente rappresentativa di questo artista e importante per la raccolta bolognese sia per qualità che per le vicende storiche della sua provenienza.

Nel passaggio dal Seicento al Settecento bisogna innanzitutto ricordare che l'Italia, e a maggior ragione Bologna e le Marche, non sono più il centro della cultura pittorica europea. I nuovi tempi e il nuovo gusto impongono agli artisti concezioni complessive con intenti decorativi piuttosto che formulazioni di grandi sintesi ideali.

In questi anni quindi, che sono quelli della fine del Seicento, l'apparizione di Giuseppe Maria Crespi è quella di un artista moderno, dalla cultura nobile, vasta, ma non necessariamente finalizzata alla creazione di visioni universali.

Egli, che è uno dei grandi pittori del Settecento la cui visione fu in grado d'influenzare, con la sua intensa sensibilità morale, la poetica di un artista come Hogarth, non poteva che nascere a Bologna, dove la tradizione dell'accademia carraccesca aveva mantenuto alto il livello dei professionisti della pittura. La scena di *Battaglia con Clorinda e Tancredi* è pertanto uno stimolo, per chi s'imbatta in questa collezione, a conoscere le



Giuseppe Maria Crespi, detto lo Spagnolo, *Scena di battaglia: Clorinda e Tancredi*, particolare. Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna.

sue opere sparse per la città. A cominciare dagli affreschi di palazzo Pepoli (1691-92) in cui Crespi dispiega un gusto decorativo che abbandonerà subito a favore di opere appassionanti e vere nella fragranza del loro quotidiano, del loro essere figure vive che si muovono in spazi e sotto una luce altrettanto vera e viva. La pittura è uno strumento con cui si cerca di capire la realtà e non, al contrario, il mezzo per la trasformazione metaforica della realtà attraverso il simbolo e l'allegoria. Perché questi erano ormai retaggi di una prassi accademica insterilita, cui era estraneo il sentimento 'popolare' della storia, che era invece profondamente sedimentato nella cultura figurativa emiliana alla quale Crespi si sente di appartenere. Crespi arriva ad affacciarsi sulla soglia dell'Illuminismo forse senza valicarla, ma nelle sue beffarde allegorie guizza per un attimo lo spirito di Goya. Soprattutto egli apre la strada alle conseguenze, non certo agevoli, della pittura e dell'estetica moderne, sintetizzate dal suo voler affermare che "*non importa 'cosa', ma 'come' si dipinge, che la procedura, lo stile, hanno la priorità nei confronti del contenuto*" (A. Emiliani, *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, Bologna 1992, p. 67). I suoi quadri, i suoi ritratti, hanno echi e ripercussioni in tanti fatti della pittura, anche internazionale, oltre che nei suoi allievi diretti, come per esempio Piazzetta. La collezione ce ne rimanda uno immediatamente, il famoso *Ritratto di padre Raffaello Rossi*, dipinto da Gaspare Traversi, che ha il suo modello più preciso nell'*Autoritratto* di Crespi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, cui giunge con un percorso di similitudini non tutte facilmente spiegabili.

Di allievi diretti invece Crespi ne ebbe pochissimi e tra questi il migliore, oltre al figlio Luigi, fu Antonio Gionima, artista vissuto poco più di trent'anni. La collezione bolognese possiede tre importanti dipinti di provenienza storica perché eseguiti dall'artista per la chiesa di Santa Maria dei Servi. Nella *Fuga in Egitto*, nella *Crocifissione*, nella *Deposizione*, si dispiega uno straordinario impasto coloristico, uno sfumato amalgamante su cui il colore si impone con forza materica e altezza di timbro, risultato di una pittura corposa che Gionima mostra di aver assimilato dai momenti più intensamente barocchi di Crespi. La presenza di queste opere a confronto di quelle di Giuseppe Maria, di Luigi, di Traversi, ribadisce una consapevole scelta collezionistica poiché infittisce un tessuto storico artistico che ha un importante valore per il territorio su cui si trova e disegna quella complessità di rimandi che, come si diceva, serve a formare l'ossatura di un coerente percorso di storia dell'arte.

Ci fa capire ad esempio che la scena pittorica bolognese è capace di ospitare, contemporaneamente a Crespi, un artista come Donato Creti, che muove da propensioni poetiche opposte. È l'artista internazionale e, in patria, l'artista delle corti. Il suo itinerario è in perfetta simultaneità con quello di Crespi, sia nelle esperienze che nella contemporaneità della formazione; con lui condivide anche gli stessi alunnati, presso Pasinelli di cui si è detto, e Burrini. Nonostante ciò traccia percorsi nettamente separati e, alla fine, con questi inconciliabili, dirigendosi verso un classicismo quasi purista, destinato a raffigurazioni di aristocratica esemplarità. Dal suo gusto nascono quattro spettacolari opere della collezione della Cassa di Risparmio in Bologna, le quattro tombe allegoriche che, anche nella storia della committenza (furono commissionate dal drammaturgo irlandese Owen McSwiny per la residenza di campagna dei duchi di Richmond a Goodwood), rivelano l'appartenenza a quel raffinato ambiente letterario internazionale, celebrativo, erudito, astrusamente allegorico, da cui Giuseppe Maria Crespi era così lontano.

In una lettera ad un illustre committente che richiedeva la sua opera, Crespi, riferendosi agli affreschi da lui eseguiti a palazzo Pepoli, ebbe a lamentarsi, anche se indirettamente, delle limitazioni che costituivano, per le sue composizioni, le quadrature prospettiche di Marcantonio Chiarini, quasi che le incorniciature architettoniche soffocassero la libera espansione dei suoi affreschi.

Ciò cui il pittore alludeva era quella tipologia assai originale della decorazione murale, che si impose proprio con il termine di 'quadraturismo' e che nacque a Bologna già nella prima metà del Seicento ad opera della famosa coppia di pittori-decoratori Colonna e Mitelli per poi dilagare nel Settecento con Vittorio Maria Bigari, che ne ricavò un vero e proprio 'genere', che richiedeva l'intervento di 'specialisti'. La collezione emiliana ci mostra alcuni esempi di sue opere. Nato come stuccatore e scenografo, Bigari impose la moda delle grandi incorniciature architettoniche, che 'quadravano' appunto le storie affrescate nei soffitti e ne completavano lo spazio scenico attraverso vastissime costruzioni prospettiche che sfondavano verso lontananze infinite.

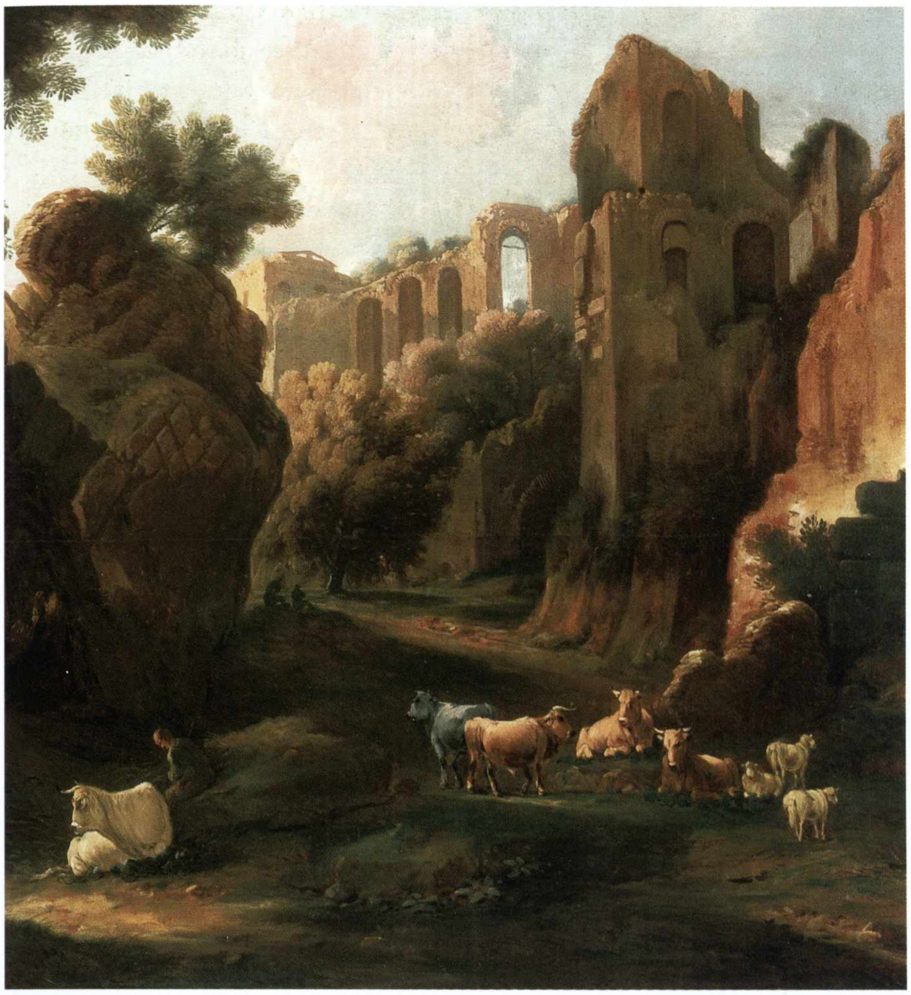
Con Bigari, questo genere di costruzione spaziale, che ne faceva un corollario necessario ad ogni impresa decorativa di vaste proporzioni, dilagò prima a Bologna poi a Milano, Torino ed infine, significativamente, nelle macchine prospettiche di Tiepolo.

Era tradizionalmente attribuito al Bigari anche un insieme di tele, eseguite tra il 1762 e il 1764, che costituiscono uno dei più bei complessi decorativi unitari del Settecento e sicuramente uno degli interventi di acquisizione e recupero più significativi compiuti dalla Cassa di Risparmio in Bologna, risalente al 1941. Si tratta di una serie di grandi tele dipinte a tempera, per la precisione cinque in formato orizzontale ad uso di sovrapporte e quattro di formato verticale, inserite all'interno dei pannelli in legno che rivestivano le pareti. Ora queste opere sono riferite con precisione a Vincenzo Martinelli, grazie alla scoperta recentissima di tutta la relativa documentazione negli archivi di Bologna. L'acquisto da parte della Cassa di Risparmio fu fatta all'epoca in cui la villa giaceva nel più grave abbandono. Era conosciuta come La Sampiera, nobile residenza sulle colline, la cui costruzione iniziò nel Seicento: la serie delle tele, scoperta da Guido Zucchini, poté così essere salvata dall'abbandono. L'insieme di paesaggi con figurine e monumentali sfondi architettonici, i cui soggetti, *Le delizie della villeggiatura*, sono estremamente significativi della cultura briosa e frizzante di questo Settecento, danno un buon esempio di come si era divulgato il genere della 'quadratura'. Quando divengono, come in questo caso, fondali per la messa in scena del vivere civile ed elegante, una sorta di arcadia infiocchettata, esse svelano la loro origine nel teatro, nella scenografia, e dimostrano quanto questo mondo e quello della pittura fossero divenuti comunicanti. È interessante rilevare come tale trasformazione del paesaggio in un genere capriccioso ed antinaturalistico sia avvenuta proprio a Bologna dove, con Annibale, Domenichino, Albani, era nato il paesaggio 'classico', fondatosi come genere autonomo e pertanto genere 'nobile' quanto lo erano la pittura di figure e di storia.

A Roma una esperienza analoga a quella dei 'prospettici' fu quella di Giovanni Paolo Panini che, pur essendo piacentino, operò quasi esclusivamente nell'Urbe. Le radici infatti affondano per entrambi nelle invenzioni prospettiche di Bibiena ma in Panini conservano una aulicità più severa, un preteso storicismo che le tiene al riparo dagli esiti inverosimili del più sfrenato barocchetto.

Alla grande tradizione del paesaggio classico, che culminò nelle altissime creazioni di Claude Lorrain, si ispira, alle sue origini, Alessio De Marchis. La presenza di un numero ingente di suoi dipinti nell'altra collezione che stiamo esaminando, quella della Banca Popolare dell'Adriatico, ci permette di percorrere le due direttrici del genere paesaggistico, che si svolsero parallelamente per un secolo intero, dalla metà del Seicento alla metà del Settecento. È un'ulteriore riprova della intersecazione esistente tra le due collezioni, della loro quasi complementarità.

Quella di De Marchis è una figura ben individuabile nel panorama della pittura di paesaggio del Settecento. Completamente estraneo alla grande decorazione prospettica, al barocchetto e rococò dei frescanti di 'quadrature', De Marchis percorse le vie della tradizione del paesaggio classico. Amava la pittura di Dughet, studiava Claude Lorrain, van Bloemen, Locatelli. Al classicismo romano fu in grado, però, di innestare una sorta di linfa romantica, quella di Salvator Rosa per esempio, cui inclinava, forse, anche per le sue origini napoletane.



Alessio Pauciollo De Marchis, *Paesaggio con ruderi e armenti*, particolare. Collezioni d'Arte della Banca Popolare dell'Adriatico.

Il nome del nostro, infatti, era Alessio Pauciollo, nato nella parrocchia dell'Incoronatella di Napoli e solo in seguito stabilitosi a Roma assieme alla madre, che qui si risposò.

Nonostante questo è riconosciuto pittore marchigiano per antonomasia. Giunse nella regione, a Urbino, solo nel 1728 in seguito ad avventure ancora misteriose, che compresero anche il carcere dal quale fu liberato da Alessandro Albani per essere appunto spedito nelle Marche per divenire, come è stato brillantemente definito, un "*pittore forzato*". Prima di quella data nulla si sa della sua attività di pittore, la quale, per contro, da quel momento è documentatissima e avrà tra i suoi principali committenti appunto gli Albani, la famiglia del papa Clemente XI.

Ciò che la ricca raccolta di dipinti di De Marchis ci tramanda è la possibilità di una via originale allo sviluppo della tradizione del paesaggismo e del vedutismo secenteschi, una sintesi assai individuale di complesse e diverse esperienze, a volte anche contrastanti come, per esempio, quella apportata dall'elemento nordico. Egli percorre anche la via del disegno dal vivo, cosa del tutto trascurata, per evidenti diversità d'intenti, dai prospettici e dai quadraturisti. De Marchis è lontano da ogni volontà prospettica, l'ampliamento degli spazi nella sua pittura è dettato solo da un più o meno dilatato sentimento della natura.

Ciò che però unisce questo con quelli, il paesaggismo capriccioso e pittoresco di De Marchis, ultimo esito del grande paesaggio classico, e le brillanti invenzioni tardo barocche dei costruttori di immensi spazi affrescati, è il mestiere. Quello del pittore di paesaggio è ormai divenuto un professionismo connotato da una concezione prevalentemente pratica riguardo ai propri mezzi espressivi. Dopodiché, sarà una diversa concezione della pittura e una nuova generazione di artisti, nati tutti ormai ben dentro il Settecento, a condurre i giochi. Qui ne possiamo vedere alcuni esempi: Vincenzo Martinelli, Antonio Basoli, Bernardo Minozzi. Tutti artisti che si muovono in quella terra di confine tra un tardo sopravvivere del barocco e il desiderio di un maggior rigore stilistico, che non è ancora diventata esigenza di maggiore rigore morale. Perché questo sarà il Neoclassicismo.

La nuova poetica neoclassica rispondeva alle inquietudini, alle insofferenze degli artisti più giovani verso un mondo figurativo esausto a forza di ghiribizzi e allegorie, che conquistava con i suoi contenuti politici e morali prima ancora che con quelli stilistici. Ma prima che le vampate di ribellione scardinassero la lunga tradizione bolognese e romana del disegno classicista, fece in tempo ad affermarsi una nuova generazione di artisti cui appartenevano i fratelli Ubaldo e Gaetano Gandolfi.

Nati attorno al terzo decennio del Settecento, erano cresciuti in pieno nella tradizione figurativa emiliana che non venne mai da loro disconosciuta. Al contrario vi continuò a imperare l'alto magistero di Annibale Carracci e Guido Reni.

Tuttavia si avverte in loro una certa noia per gli eccessi perifrastici barocchi, per gli sfondati, le prospettive, i riccioli e le metafore. In quegli anni dominava la grande decorazione di Tiepolo che aveva portato a magnifici vertici, come si è detto, gli spazi ideati dai quadraturisti e dai prospettici. I Gandolfi furono certamente attratti dalla pittura veneziana, dai suoi luminosi campi cromatici, dalle tinte calde. Ma la seduzione dei veneti non superò mai, anche quando maggiori risultano le apparenze, quella dei maestri bolognesi: cosicché si può affermare che i Gandolfi furono gli ultimi grandi pittori di questa tradizione mai interrotta.

Ma Bologna non era solo la tradizione dell'Annibale aulico di palazzo Magnani e della Galleria Farnese ma anche quella dell'autore della serie di stampe raffigurant *Le arti di Bologna*, di cui darà grandissima diffusione un artista originale come Giuseppe Maria Mitelli autore, nella seconda metà del Seicento, della serie di incisioni sui *Mestieri* e di cui l'Istituto bolognese possiede l'importantissimo fondo.

È anche questo particolare aspetto della tradizione bolognese, l'inesausta attenzione al vero, al dato naturale, che lega Gaetano Gandolfi a questa cultura facendogli balenare più di una intuizione illuminista che lo porterà a dipingere ritratti come questi del *Mendicante cieco* e della *Vecchia con il rosario*, autentici capolavori della ritrattistica del Settecento e tra le opere più importanti dell'intera collezione. Egli oppone a tutto quello che vi era di eccessivo e clamoroso nell'età barocca una realtà nuda e severa ma nello stesso tempo solenne, perché racchiude in sé l'esemplarità di un rigoroso impegno morale, messa in atto con un linguaggio figurativo costituito da inquadrature semplici, dall'abbassamento dei toni del colore, dall'eliminazione degli apparati compositivi ridondanti, a favore di una illuminazione a luce chiara, di narrazioni dai gesti parchi.

Erano i primi segnali di insoddisfazione che preludevano alla rivolta romantica dei rivoluzionari e che vedrà tra i protagonisti bolognesi proprio il figlio Mauro.

Gaetano Gandolfi morì nel 1802, quasi simbolicamente all'aprirsi del nuovo secolo, l'Ottocento, che sarà per l'Italia un momento di *impasse* culturale difficile da superare; comunque la situazione artistica della penisola non sarà più determinante sul piano europeo. Al contrario il sentimento del luogo, che era stato quello che sempre aveva fatto evolvere le situazioni artistiche italiane nei modi più sorprendenti, finirà per essere il vero elemento inibente, costrittivo del suo sviluppo.

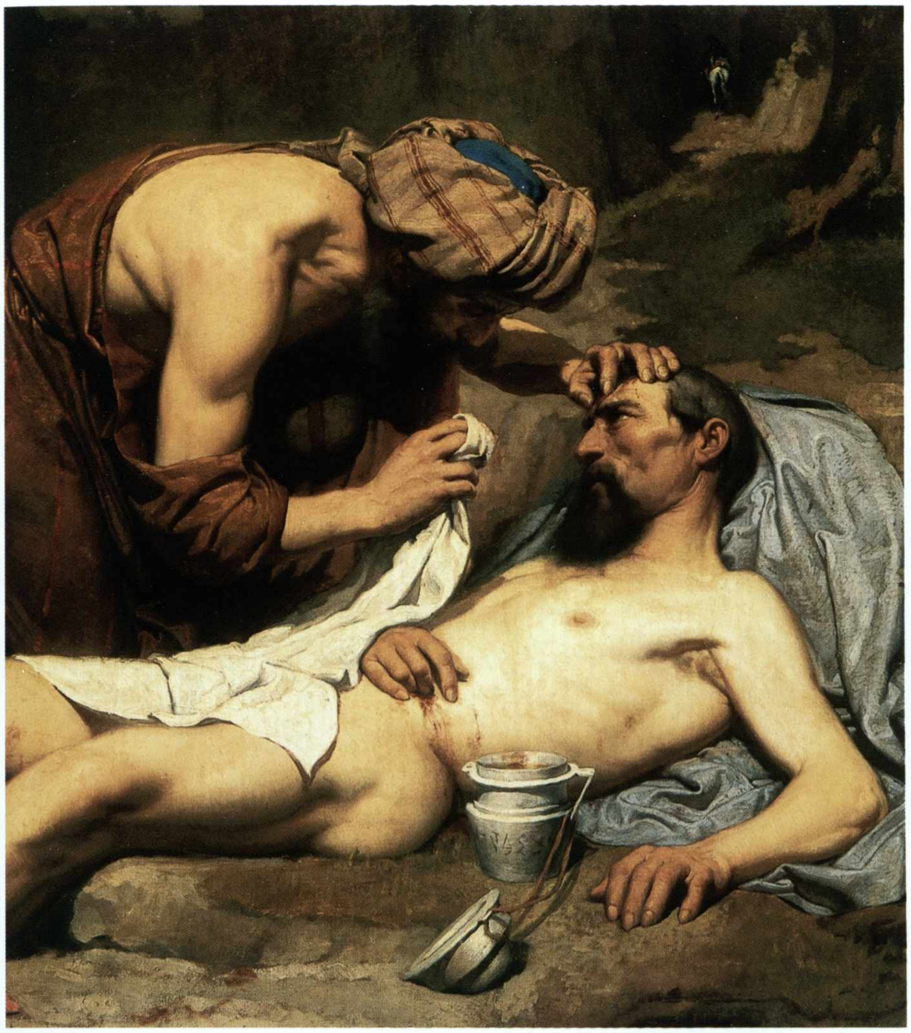
Il percorso dell'arte ufficiale a Bologna, nella prima metà dell'Ottocento, prosegue ancora nella grande tradizione secentesca unita all'ultima trasformazione della decorazione barocca attuata da Bibiena e all'eredità dei Gandolfi, riconosciuti come gli ultimi grandi maestri dal respiro internazionale.

Dall'influsso di questi ultimi deriva infatti Pelagio Palagi, almeno nei pochi anni, quelli iniziali, nei quali operò a Bologna. Se ne distaccò subito però, emancipandosi sia da essi che dalla città.

In effetti il bel *Ritratto di fanciullo* che ora si tende convincentemente a datare agli anni 1807-8, è fortemente influenzato dai ritratti di bambini e giovinetti che resero famosi i due Gandolfi; passato però attraverso il nuovo linguaggio neoclassico che lo rende completamente nuovo, gli conferisce un'aria di internazionalità che è ancora più accentuata nella *Bambina con la colomba*. La quale, se ne fosse confermata la paternità, come sembrerebbe plausibile, dovrebbe essere di una data più tarda e dunque spiegabile con una conoscenza diretta dell'opera di Ingres.

Sarà Roma soprattutto ad attrarre i giovani pittori, proprio perché sottrarsi ad un ingombrante e non più efficace *genius loci* era divenuta una imprescindibile esigenza per una libertà espressiva sentita ormai come fortemente individuale.

Se per il ritratto gli ultimi maestri in grado di tramandare una tradizione viva furono i Gandolfi, per il



Teofilo Patini, *Il buon samaritano,* particolare. Collezioni d'Arte della Banca Popolare dell'Adriatico.

paesaggio il compito fu assolto da Vincenzo Martinelli, di cui si è già constatata l'importanza per la trasformazione del paesaggio settecentesco a Bologna.

Nel genere paesaggistico la riscontrata dicotomia tra la nobilissima tradizione accademica e gli assunti innovatori è molto diluita, soprattutto nella prima metà del secolo: il paesaggio fu anzi il campo di prova più pronto a captare ogni segno di novità che provenisse dai diversi luoghi di una cultura pittorica ormai multicentrica.

La collezione della Cassa di Risparmio in Bologna possiede un nucleo sostanzioso di opere di un artista in questo senso molto significativo, Antonio Basoli. Egli è rappresentato qui da due distinte serie di opere, una più antica, databile a prima del 1810, con temi classici (*Rovine di Cartagine, Antico porto romano sul Tevere...*) nei quali è adottato uno stile altrettanto classico che non sembrerebbe discostarsi molto dai modelli di Claude Lorrain e Gaspard Dughet, se non fosse per un eccesso di romanticismo nelle impervie cavità dei dirupi: che però avrebbero potuto essere suggerite anche da Salvator Rosa.

Ma già nell'*Antico porto romano* la veduta diviene più rigorosa, gli edifici acquisiscono una precisione da progetto architettonico, l'orizzonte è delimitato con lucida chiarezza, preludendo alle opere che l'artista eseguirà nel terzo decennio. La serie delle fabbriche, delle cartiere, tracciano un nuovo vedutismo urbano lucido eppure intimamente partecipato, cui non erano estranei sentimenti di adesione ad una realtà che era anche realtà sociale, tradotta pittoricamente con intenzione di obiettività, che è cosa affatto diversa dal particolarismo descrittivo o analitico.

La trasformazione di un emozionato sentimento del luogo – che aveva sintonie con la contemporanea pittura francese e che si svilupperà tra poco con clamorosi risultati – in verismo sarà il passo che si compirà nella seconda metà del secolo. Con Luigi Bertelli per esempio, che sostiene la sua adesione al vero attraverso un aggiornamento sulla pittura dei macchiaioli.

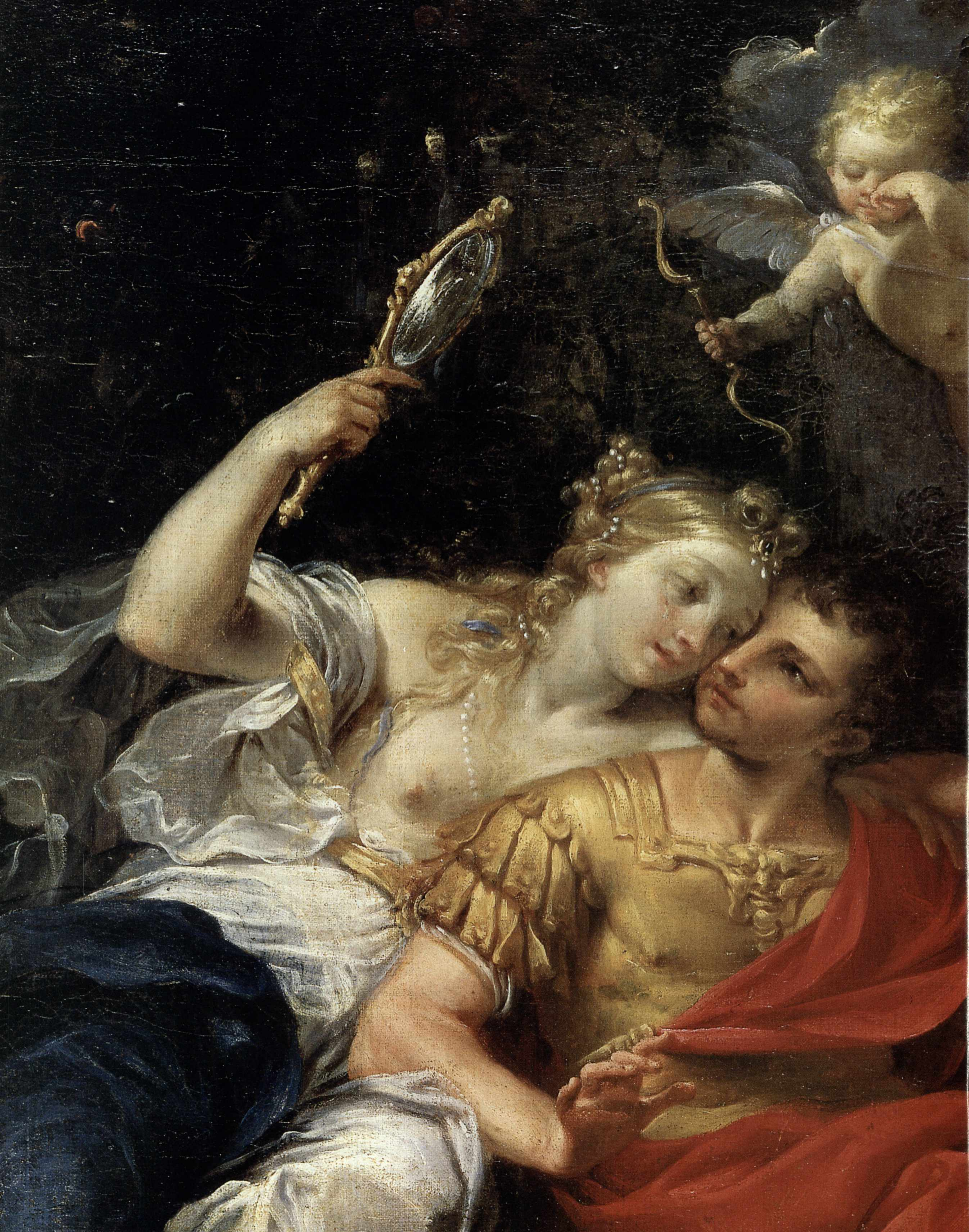
Le solide radici del Seicento emiliano si continuano a percepire anche nella declinazione purista della pittura ottocentesca a Bologna, ad esempio in quella di Alessandro Guardassoni, che conferisce particolare plasticità ai modelli da lui adottati, quelli raffaelleschi o, più in generale, quattro e cinquecenteschi.

Questo inoltrarsi nell'arte dell'Ottocento, che si può concludere con i due importanti dipinti di Teofilo Patini posseduti dalle collezioni della Banca Popolare dell'Adriatico, rende chiaro che l'ottica regionalistica, ricca di importanti risultati filologici, resta ormai parziale e non può più essere applicata.

L'arte italiana, definizione in sé senza senso in quanto essa si è sempre intesa composta da specifiche realtà territoriali di volta in volta (o anche contemporaneamente) in grado di assurgere a raggiungimenti di carattere universale e divenire riferimento di tutta l'arte occidentale, per queste stesse caratteristiche diventa un modello inattuabile nel momento in cui le culture europee si trasformano in senso nazionale.

Ma in quel momento, attorno alla metà del secolo, le riaffermate identità nazionali porteranno ad individuare grandi problemi europei che andranno paralleli al loro sviluppo, mentre in Italia questa identità da costituire rimarrà invischiata in questioni troppo specifiche e localistiche, che limiteranno la nostra politica esattamente come limiteranno la nostra arte.

L'arte italiana diverrà quello che non era mai stata – provinciale –, i suoi limiti si faranno sempre più angusti, sino a deflagrare nei grandi movimenti di avanguardia degli inizi del Novecento.



La collezione d'arte
della Cassa di Risparmio in Bologna

Michele di Matteo

(attivo tra il 1410 e il 1470)

Storie di Sant'Andrea

1445-50 circa
Tempera su tavola, cm 32,2 × 57,5, 36 × 57,5
Provenienza: acquisto 1976
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

Le due tavole, con un terzo pannello conservato nel Musée du Petit Palais di Avignone, formavano un insieme che costituiva la predella di una pala o di un polittico. La Varignana afferma la provenienza avignonese delle due tavole. Risulta che queste, passate sul mercato artistico fiorentino tra il 1970 e il 1971, nel 1976 erano di proprietà Minai Faldella (Roma), presso la quale, nello stesso anno, le acquistò la banca.

Il dipinto ad Avignone faceva parte della celebre collezione romana di Giampietro Campana, acquisita da Napoleone III alla metà dell'Ottocento e in buona parte confluita, dopo altre vicissitudini, nel museo francese. Il pannello del Petit Palais, già attribuito a Giovanni Francesco da Rimini da Berenson e Van Marle, venne riferito a Michele di Matteo da Roberto Longhi.

Le due tavole erano state segnalate da Federico Zeri nel 1973 quali opere dello stesso autore del dipinto avignonese, insieme alla quale formavano un breve ciclo di storie del santo. L'interesse iconografico fu apprezzato da Kaftal che le pubblicava (1978) su indicazione di Zeri.

Nel primo dipinto Sant'Andrea, giunto a Patrasso per lo svolgimento del suo apostolato, è raffigurato dinanzi a Egea, proconsole dell'Acaia, che gli intima di adorare gli dei: Andrea volge l'indice verso l'alto a confermare la sua fede cristiana e per questo verrà condotto in prigione. Michele di Matteo, probabilmente per ragioni compositive, da quanto osservabile negli altri due pannelli ove una figura seduta apre la scena, collocò a destra l'antefatto della conversione al Cristianesimo di Massimilla, moglie di Egea, salvata da un male incurabile e poi decisa a non adempiere ai doveri coniugali. Il pannello di Avignone era collocato tra i due in esame, essendovi raffigurate le scene in cui Sant'Andrea viene percosso con bastoni e quindi crocifisso.

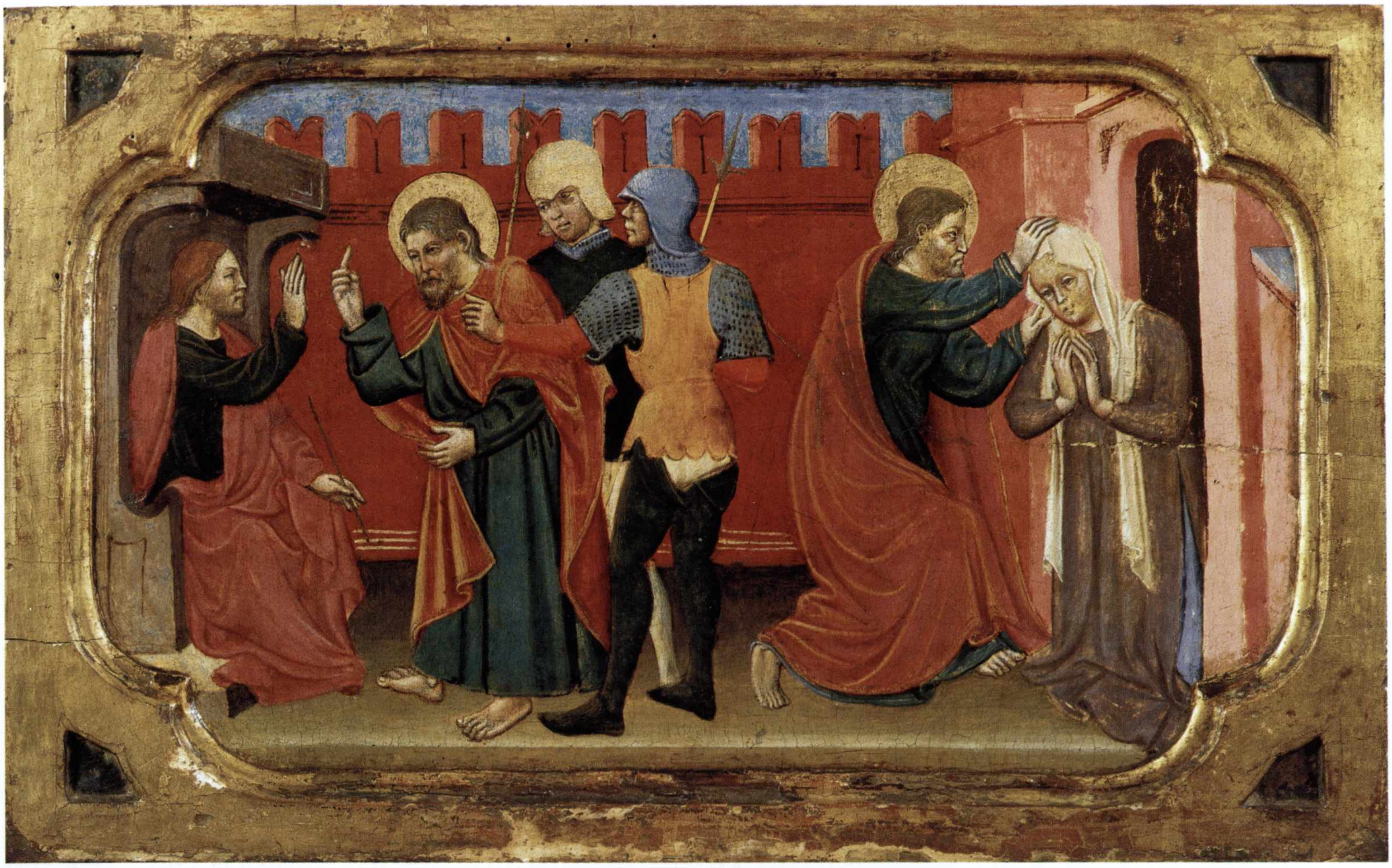
Nella seconda tavola bolognese è raffigurato un miracolo successivo alla morte. Una bella donna appare ad un vescovo devoto dell'apostolo, con l'intento di commuoverlo e sedurlo, ma Sant'Andrea appare a svelare la vera identità dell'affascinante personaggio, il demonio.

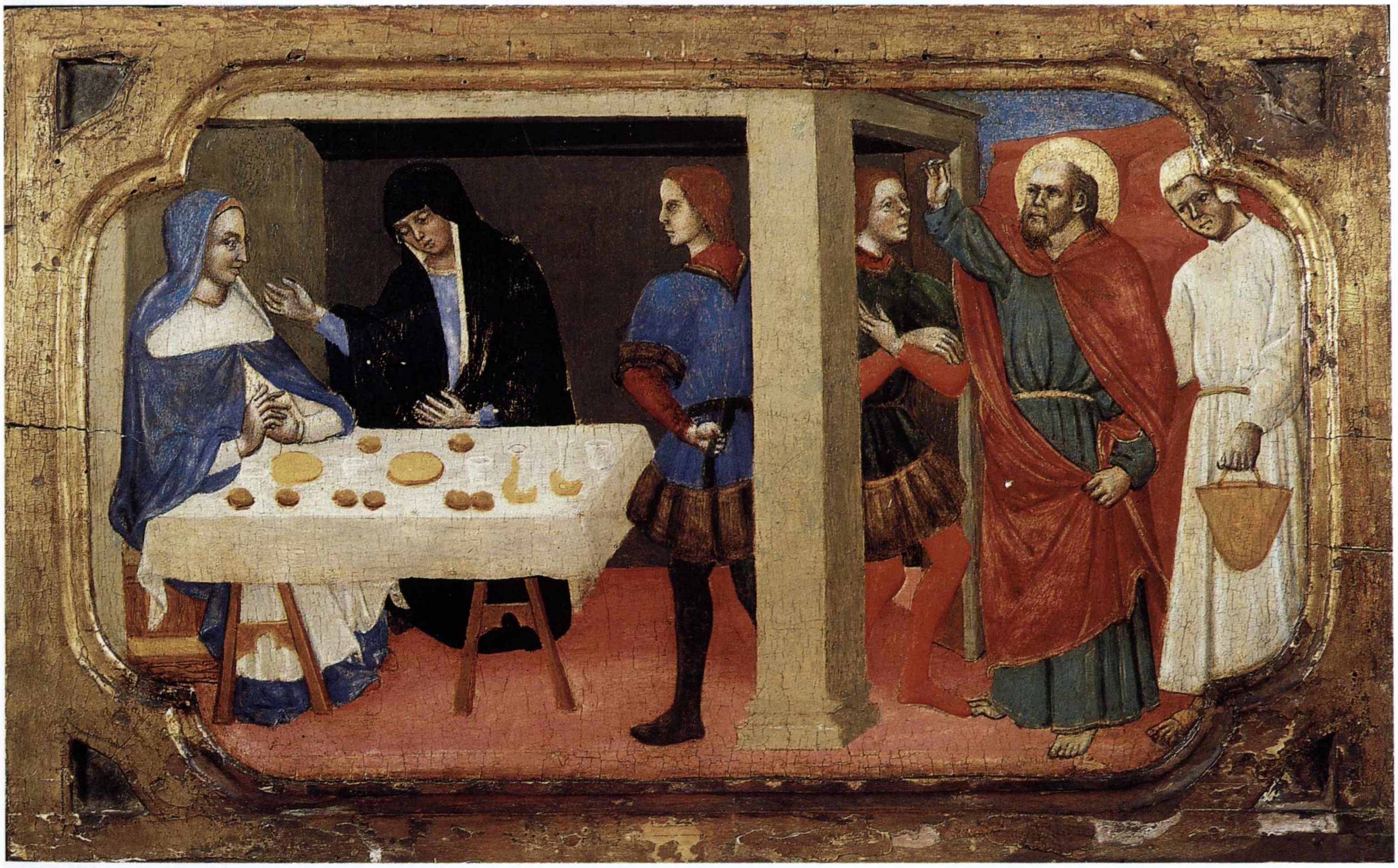
I tre episodi sembrano costituire dunque la predella di un dipinto non identificato, non troppo dissimile da quella che caratterizza una delle sue opere principali, il polittico per la chiesa veneziana di Sant'Elena (Venezia, Gallerie dell'Accademia), committenza bolognese in laguna, del 1427 circa.

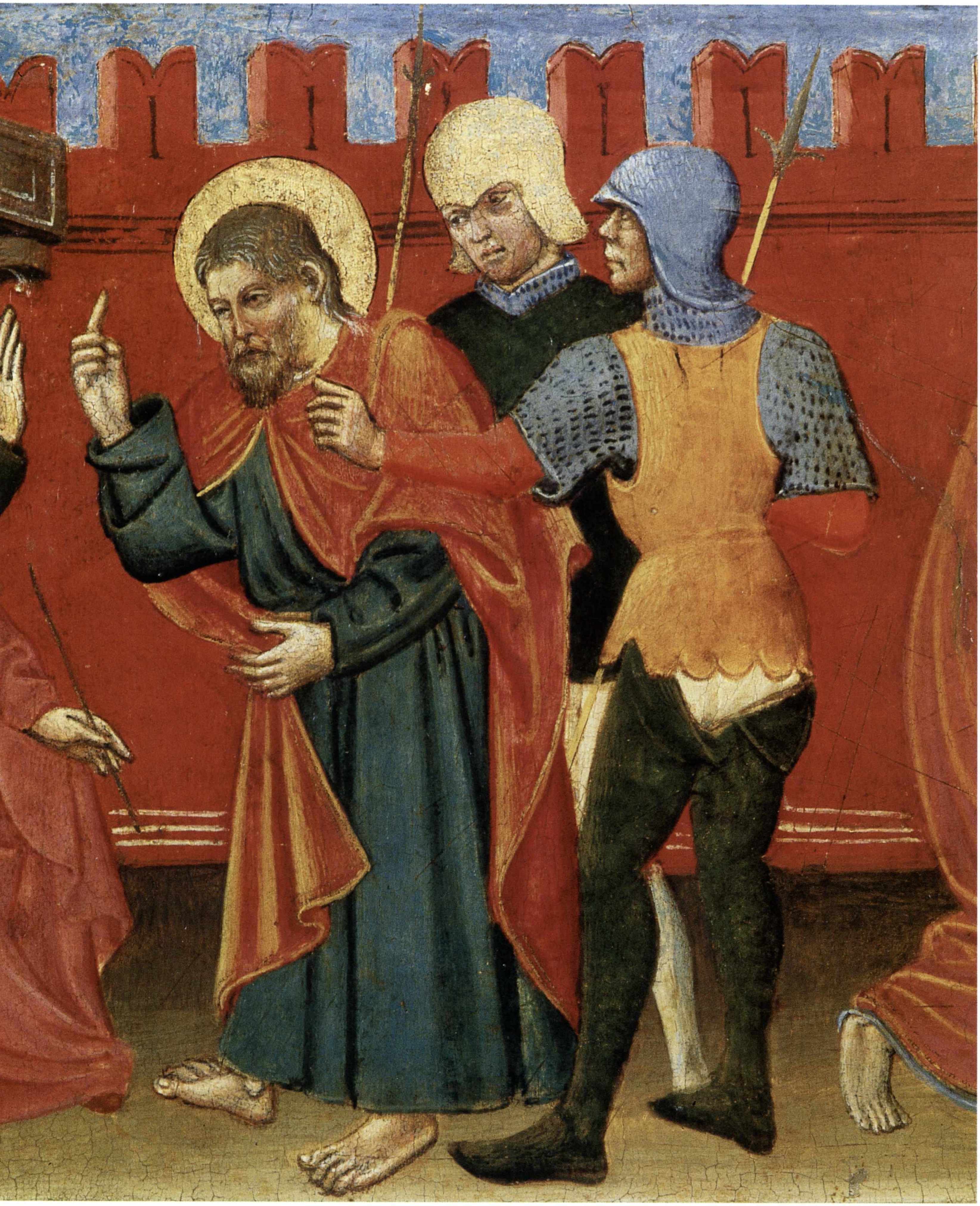
Come nella predella veneziana, la raffinata eleganza delle figure, la ricchezza dei panneggi, la vivacità narrativa espressa nell'accentuazione dei gesti inducono a riconoscervi un artista che, data anche la sua attività non limitata all'ambito bolognese ma in movimento nel centro e nel nord dell'Italia dal Veneto alla Toscana (De Marchi, *Michele di Matteo a Venezia e l'eredità lagunare di Gentile da Fabriano*, in "Prospettiva", 51, 1987, pp. 17-36), fu sensibile allo scambio e al rimescolamento degli stili, con un riferimento importante individuato in Gentile da Fabriano. D'accordo con Laclotte e Mognetti, il dipinto è databile al periodo maturo dell'artista, intorno al 1445-50.

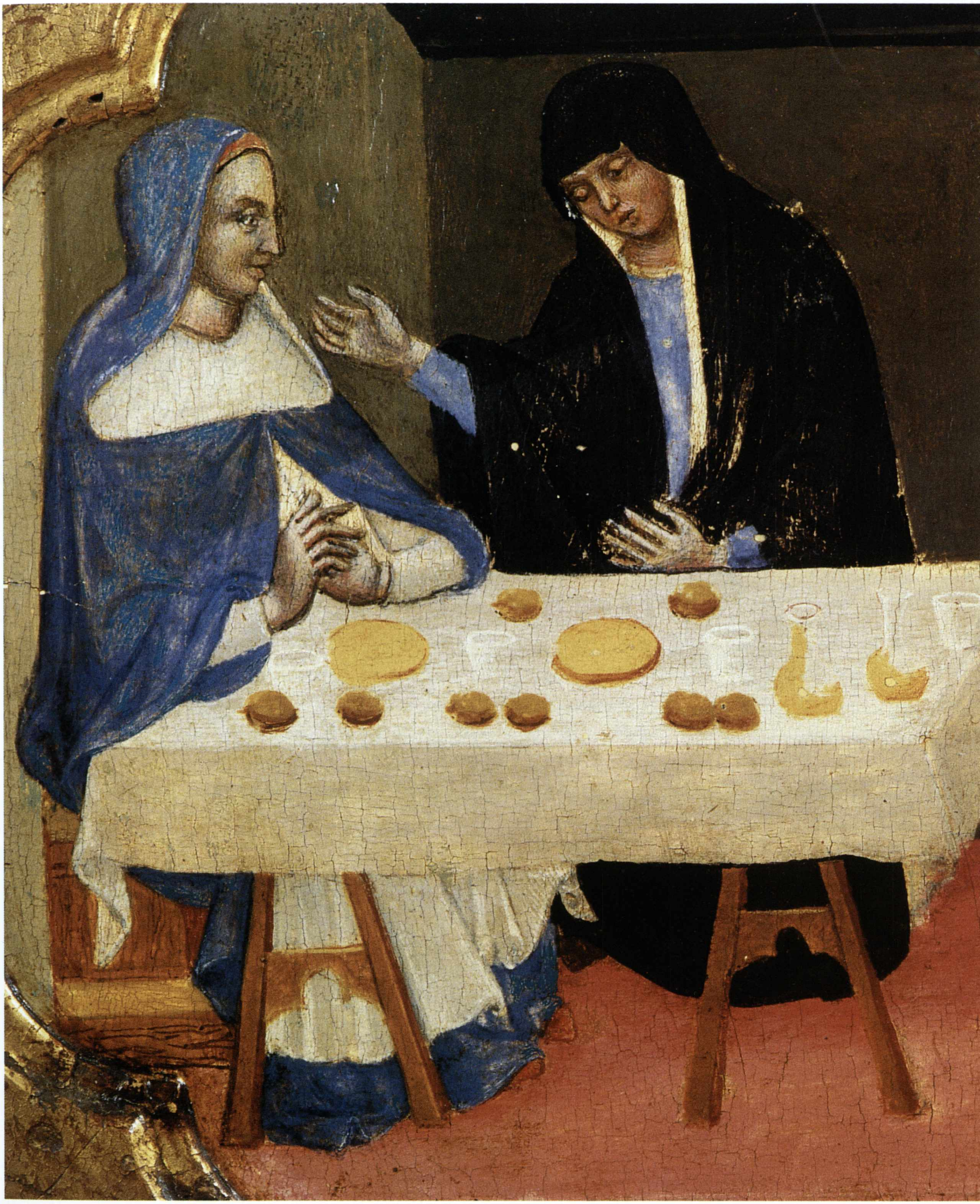
(S.B.)

BIBLIOGRAFIA
G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze 1978, coll. 41, 43-46; F. VARIGNANA, *Cassa di Risparmio in Bologna. Collezioni d'Arte e di Documentazione Storica. Mostra degli acquisti (1974-1984)*, Bologna 1985, p. 1; M. LACLOTTE, E. MOGNETTI, *Avignon. Musée du Petit Palais. Peinture italienne*, Paris 1987, pp. 168-169 (n. 174), 243.









Francesco Raibolini, detto il Francia

(1450 circa - 1517)

Madonna

1500 circa
Olio su tavola, cm 29 × 23
Provenienza: acquisto 1969
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

La tavola, evidentemente tagliata, rappresentava nelle sue più ampie dimensioni originarie un'*Annunciazione*, come proponeva Longhi, e costituiva una prova di grande qualità del Francia, osservabile dalla finezza con cui è resa la dolcezza dello sguardo della Vergine.

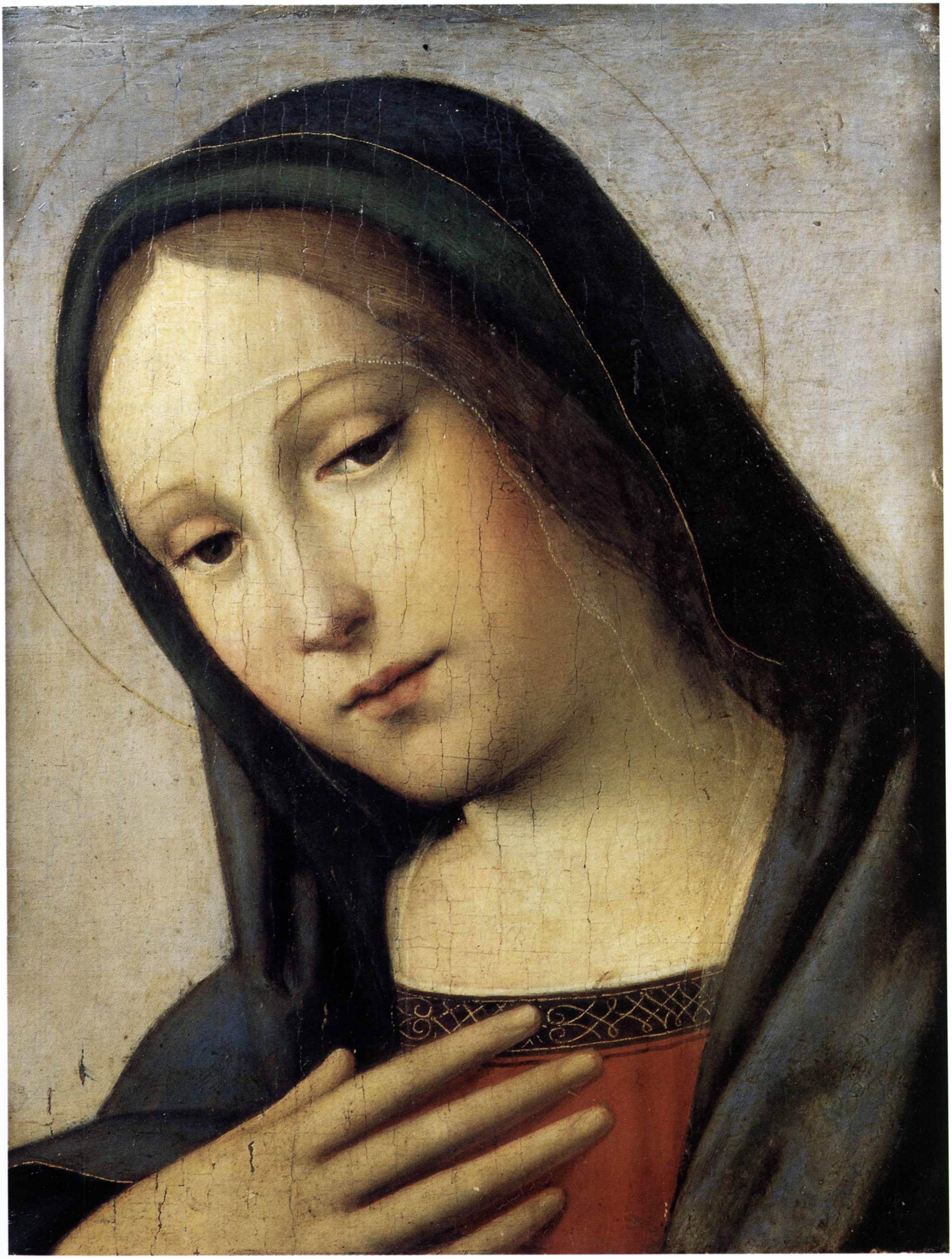
La datazione della *Madonna* intorno al 1500 è stata avanzata da Francesco Arcangeli (1972) sulla base del confronto con coevi dipinti bolognesi, ora alla Pinacoteca Nazionale, raffiguranti lo stesso soggetto: l'*Annunciazione* già nella chiesa dell'Annunciata e l'altra, del 1499, di San Giovanni in Monte.

Il volto di Maria, incorniciato nel doppio velo – di cui il primo, trasparente, lascia intravedere l'attaccatura dei capelli, divisi al centro –, risente delle influenze delle Madonne di Perugino, le immagini delle quali appaiono ispirate a motivi figurativi ricorrenti: volti tondi, espressione addolcita dalle labbra socchiuse, capelli divisi al centro, abiti accollati, scollo quadro con bordo ricamato. Tuttavia l'immagine sembra semplificata rispetto ai modelli perugineschi, che l'artista poté conoscere perché presenti in Emilia – a Bologna, in San Giovanni in Monte, era la pala con la *Madonna in trono e santi* – o anche noti tramite incisioni.

Non c'è solo l'influenza umbra. Francia potrebbe avere espresso qualche reminiscenza di esempi veneziani, anch'essi noti nella pittura emiliana, in particolare di Giovanni Bellini, le cui figure di Madonne presentano talvolta la stessa tipologia del velo trasparente e delle mani dalle lunghe dita affusolate.

(S.B.)

Bibliografia
A. Emiliani, F. Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, p. 349, n. 1; A. Vianelli, *L'impegno della Cassa di Risparmio in Bologna per una moderna museografia*, in "Il Carrobbio", 10, 1984, p. 355; M. Scolaro, *Carimonte: La raccolta d'arte*, Bologna 1992, p. 19; E. Negro, N. Rolo, *Francesco Francia e la sua scuola*, con appendice documentaria di C. Giovannini, Modena 1998, pp. 211-212, n. 95 (con bibliografia precedente).



Ercole Banci

(doc. 1518-1531)

Cristo risorto

1521
Olio su tavola, cm 174,5 × 74
Provenienza: acquisto 1984-1985
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

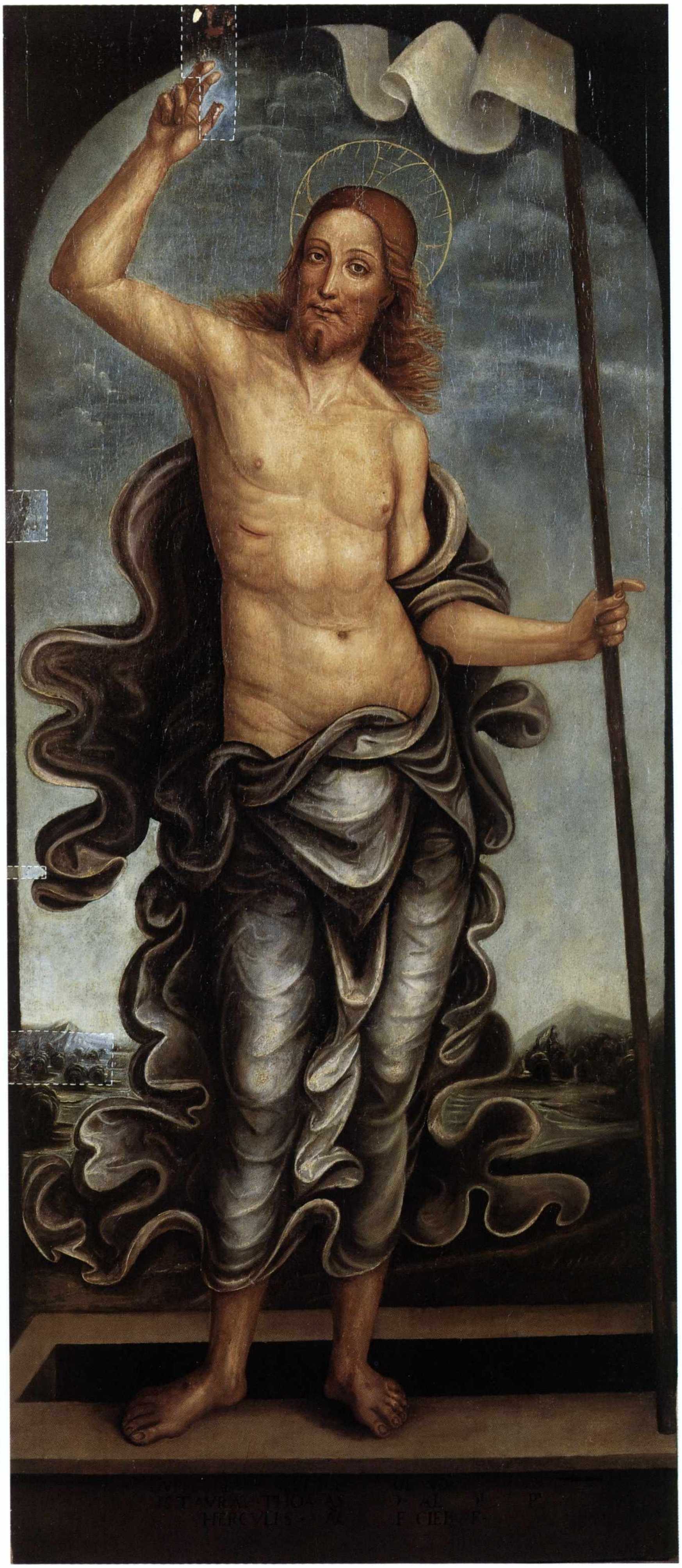
La tavola raffigura Cristo risorto, eretto sul sarcofago e rappresentato sullo sfondo di un paesaggio. Dall'iscrizione frammentaria sul sarcofago e da documenti settecenteschi si è informati con sicurezza sulla paternità, sulla datazione e sul committente del dipinto, eseguito da Ercole Banci nel 1521 per l'altare maggiore della chiesa bolognese di Santa Cecilia, patrocinato da Tommaso Salaroli. Si tratta di un'opera fondamentale per ricostruire la vicenda di questo artista, insieme al *San Sebastiano* della chiesa di San Martino in Rio (datato al 1506 circa). Il *Cristo risorto* costituiva il pannello centrale di un trittico che ai lati, sempre di Banci (nonostante il parere contrario di Malvasia e Mezzetti), presentava *San Pietro* e *San Paolo*, entrambi in collezioni private.

Allo stato attuale delle conoscenze, il *Cristo risorto* fu certamente una commissione prestigiosa per il pittore, anche se, probabilmente, non la prima nell'importante complesso agostiniano che, dalla seconda metà del Quattrocento, vedeva la chiesa di Santa Cecilia collegata a quella di San Giacomo Maggiore: contesto fondamentale nel Rinascimento bolognese, per le commissioni dei Bentivoglio e il coinvolgimento di Lorenzo Costa, Francesco Francia, Amico Aspertini. Un artista di nome Ercole, forse proprio Banci, è menzionato per lavori in San Giacomo Maggiore nel 1505; più sicuro il riferimento al pittore per un incarico nel 1518; gli viene poi attribuita l'*Adorazione dei magi* affrescata nella cappella della Vergine della Cintura.

Ercole Banci è solitamente interprete ripetitivo del classicismo di Costa e Francia, ispirato a modelli centro-italiani, in particolare di Perugino, ma la datazione del dipinto al 1521 giustifica il desiderio dell'artista di cercare innovazioni formali, espresse in quel panneggio visibilmente esagerato, premanieristico, che l'artista può avere sperimentato guardando e attingendo comunque dallo stesso ambito bolognese e da quello ferrarese, nei quali erano giunti riflessi di Filippino Lippi e di Pinturicchio. Il vivace panneggio del *Cristo* appare comunque l'accentuazione improvvisa e isolata di un motivo già presente in opere precedenti attribuite all'artista.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA
N. CLERICI BAGOZZI, *Un'opera certa di Ercole da Bologna*, in "Paragone", 211 (1967), pp. 40-46; A. MEZZETTI, *Un nuovo inedito di Ercole Banci e una problematica collaborazione*, in "Paragone", 317-319, 1976, pp. 68-77; A. UGOLINI, *Aggiunte a Ercole Banci*, in "Paragone", 427, 1985, pp. 56-59; S. STAGNI, *Alcuni ampliamenti per Ercole Banci*, in "Paragone", 479-481, 1990, pp. 93-99.


ESTAVRA· THOMAS D AL D P
HERCVLES · AC F CIER F

Innocenzo Francucci, detto Innocenzo da Imola

(1490 circa - 1545)

Matrimonio mistico di Santa Caterina d'Alessandria

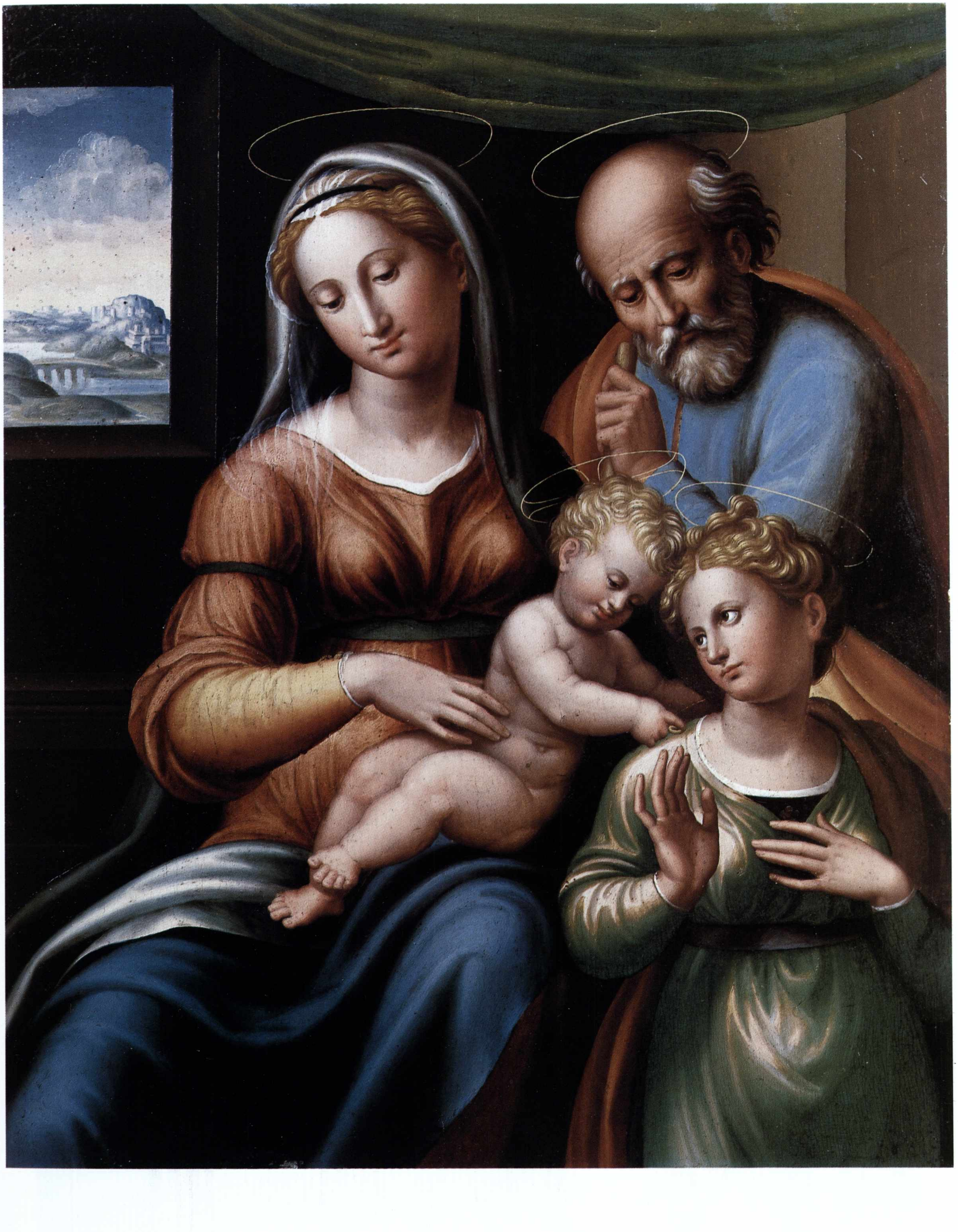
1535 circa
Olio su tavola, cm 75 × 61
Provenienza: acquisto 1984-1985
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

Il soggetto del *Matrimonio mistico di Santa Caterina d'Alessandria* fu più volte rappresentato da Innocenzo da Imola. In questa versione attribuita al Francucci, acquistata sulla base dei pareri di Mina Gregori e Franca Varignana, il pittore imolese ha raffigurato il gruppo della Sacra Famiglia e in primo piano la giovane santa che sta per ricevere l'anello dal Bambino. Maria sorregge amorevolmente Gesù sulla gamba e volge leggermente la testa, che assume una posizione simile a quella di San Giuseppe, stancamente appoggiato al suo bastone, e a quella di Santa Caterina, che gira il capo verso il Bambino. I personaggi sembrano dunque orientare il movimento della composizione verso sinistra, mentre Gesù fa da contrappeso sbilanciandosi in direzione opposta. Ma non sono i soli elementi di dinamicità: si considerino le due 'piramidi' che si sovrappongono avendo per apici rispettivamente Maria e Giuseppe; oppure l'ideale linea curva discendente composta dai personaggi, che sembra riecheggiare la curvatura della muratura retrostante: schemi e linee a loro volta arricchiti o intersecati dalle pose serpentinate della santa e del Bambino.

È evidente l'impronta della pittura di Raffaello, interpretata decisamente in chiave manierista, fatto che permette di datare l'opera al periodo maturo dell'attività di Francucci, intorno alla metà degli anni trenta del Cinquecento. Sono diversi i punti di contatto con altre opere del pittore raffiguranti lo stesso soggetto: la tipologia del San Giuseppe con i ciuffi di capelli mossi ricorda la figura nel dipinto della collezione Villani di Bologna (1521-22), mentre il viso della Vergine richiama, tra le diverse tipologie femminili impiegate dal Francucci, quello della Santa Caterina nella tavola della Galleria Borghese di Roma (1525 circa). Per la composizione i rapporti più evidenti sono con opere della seconda metà del terzo decennio: la *Sacra Famiglia* dello Statens Museum for Kunst di Copenhagen e il *Matrimonio mistico di Santa Caterina d'Alessandria* della collezione Bargellini di Bologna.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA
Inedito.



Prospero Fontana

(1512-1597)

Adorazione dei pastori

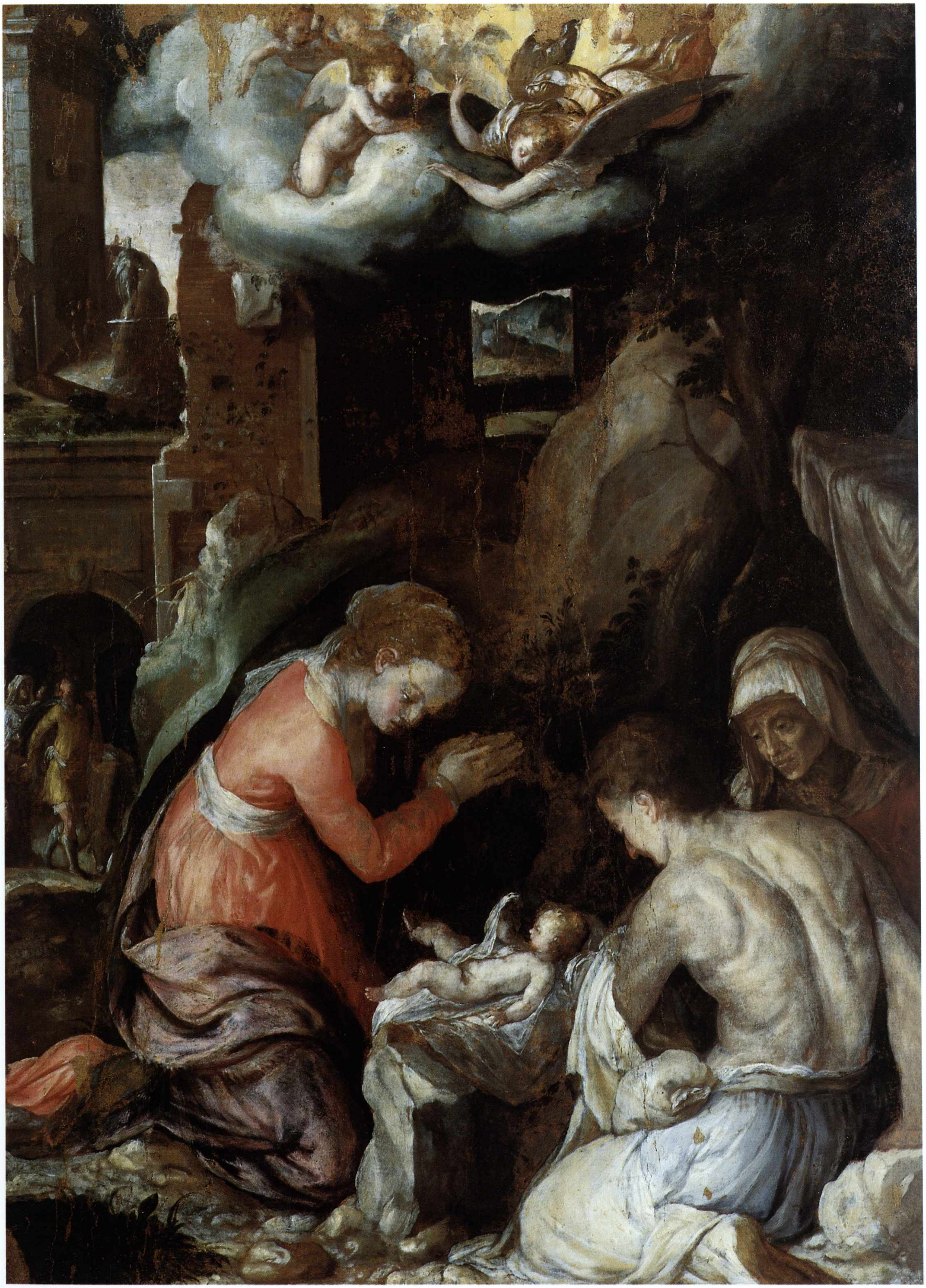
1535 circa
Olio su tavola, cm 76 × 55
Provenienza: acquisto 1969
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

La tavola, acquistata sul mercato inglese e probabile opera giovanile dell'artista, rappresenta il tema tradizionale dell'"adorazione" all'interno di una singolare impaginazione scenografica. In primo piano, a ridosso di una parete rocciosa, sono raffigurati i personaggi raccolti intorno al Bambino: la leggiadra figura della Vergine, abbigliata con vesti eleganti e in atteggiamento orante, fa da contrappunto al volto rugoso della vecchia e agli abiti laceri dell'uomo inginocchiato di spalle. Dietro allo sperone di roccia si erge l'improbabile struttura architettonica di un edificio fatiscente, le cui arcate inquadrano piccole scene e paesaggi. L'intelaiatura fantastica del fondale, sormontata dalle singolari figure di angioletti e animata dall'esile eleganza delle piccole *silhouettes* in pose artificiose e dai colori squillanti, si pone in diretto rapporto con l'opera di Perin del Vaga, collaboratore di Raffaello nella decorazione delle Logge Vaticane, trasferitosi a Genova dopo il Sacco di Roma del 1527. La stretta affinità stilistica induce pertanto a datare l'opera al primo soggiorno effettuato dal Fontana a Genova ancora in età giovanile, verosimilmente prima del 1534, data nella quale risulta come "famigliare" del cardinal del Monte, vicelegato a Bologna (Fortunati, 1997); la permanenza saltuaria a Genova si rivelerà di fondamentale importanza per il suo sviluppo artistico arricchito, in quello stesso contesto, dalla conoscenza di Giulio Romano e del Pordenone. La felicità inventiva della tavola, verosimilmente destinata alla devozione privata, e il prezioso equilibrio tra grazia e artificio derivati da Perino si fondono, nell'opera giovanile di Prospero Fontana, con la diretta conoscenza della pittura raffinata e sensibile di Parmigianino, intensamente attivo a Bologna, e più in generale con gli influssi del naturalismo caratteristico dell'ambito veneto-emiliano, di cui offre una traccia il volto della donna anziana, definito come un ritratto.

(M.M.)

BIBLIOGRAFIA

A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, p. 351, n. 5; V. FORTUNATI PIETRANTONIO, *Prospero Fontana*, in *Pittura bolognese del '500*, Bologna 1986, vol. I, pp. 339-414 (pp. 340, 350; fig. p. 353); V. FORTUNATI PIETRANTONIO in *Nell'età di Correggio e dei Carracci*, catalogo della mostra, Bologna 1986, p. 136; V. FORTUNATI, *Fontana, Prospero*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 48, Roma 1997, pp. 714-719 *ad vocem*.

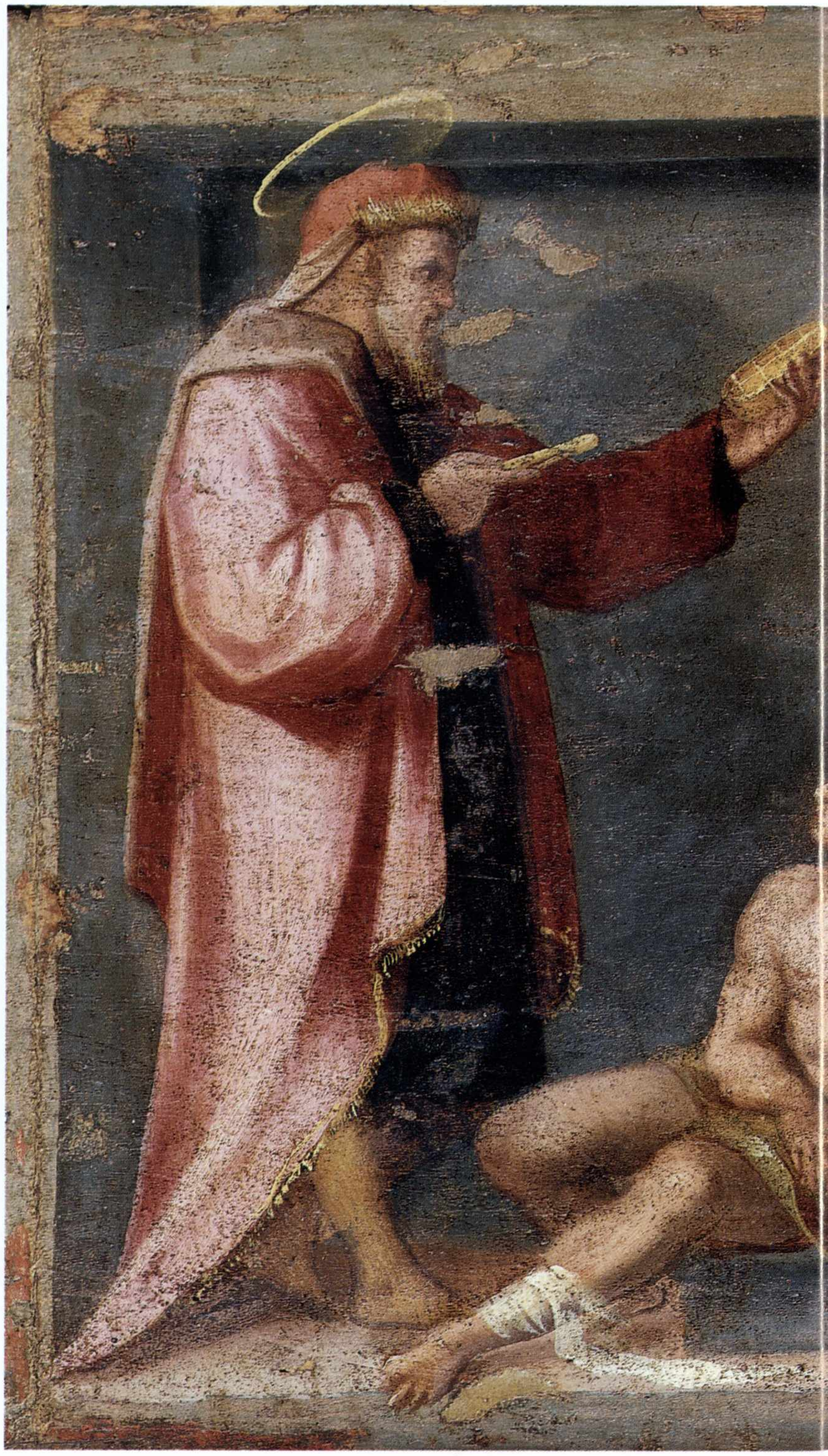


Tommaso Manzuoli, detto Maso da San Friano

(1532 circa - 1571)

I Santi Cosma e Damiano

1570-71
Olio su tavola, cm 28 × 46
Provenienza: acquisto 1971
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)



L'attribuzione a Maso da San Friano è di Cesare Brandi, accolta in seguito da Roberto Longhi e Francesco Arcangeli.

Lo stemma centrale, che presenta un incrocio araldico che coinvolge il casato mediceo, rimanda immediatamente ad un ambito toscano; del resto la presenza delle pastiglie nello stemma allude all'antica attività dell'illustre famiglia nel campo della medicina, di cui i due santi sono protettori. Il riferimento del dipinto all'ambiente toscano è confermato dalla cromia morbida, che ricorda negli abbinamenti contrastanti quelli tipici della pittura toscana, e dal disegno, che riflette l'influsso di Pontormo e del Bronzino prima maniera; l'attenta descrizione dei particolari fa pensare anche allo stile di Bachiacca (si segnala inoltre che sul retro è leggibile un'iscrizione, forse ottocentesca, che recita: "*opera d'Andrea del Sarto*").

La posa michelangiolesca con cui vengono raffigurati i due ignudi pazienti, seduti dinanzi allo stemma ed evidentemente assistiti dai due santi dottori, fa sì che le due figure risultino ad un tempo complementari al ruolo dei due santi e funzionali all'inquadramento decorativo dello scudo mediceo.

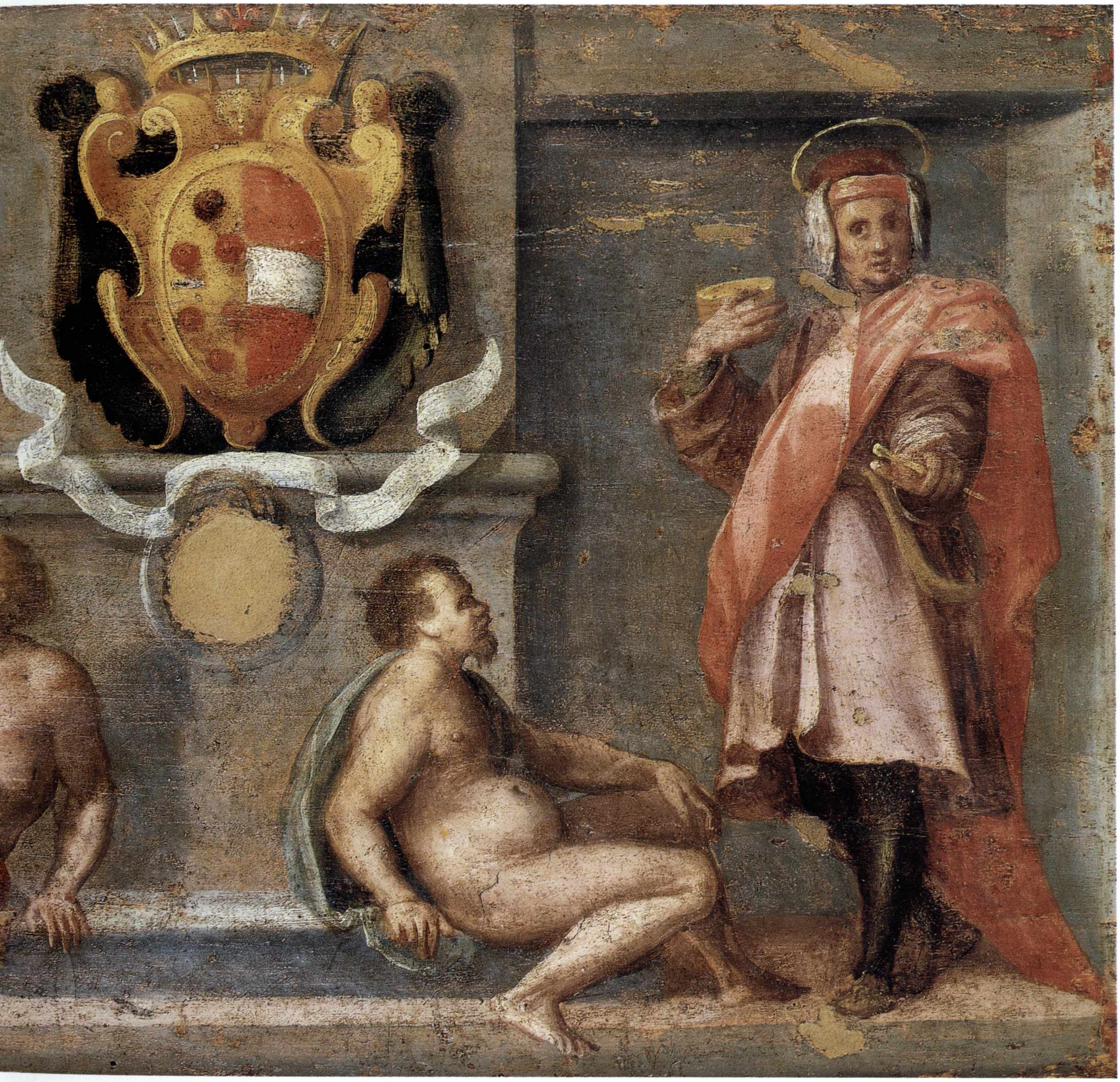
La composizione, inoltre, privilegia l'attività dei due santi dottori – che la tradizione ricorda come protettori dalle malattie, in particolare dalla peste –, raffigurati nell'attività del loro esercizio, in atto di mostrare gli strumenti chirurgici loro propri, oltre all'usuale abbigliamento, composto dal copricapo e dalla veste rossa.

Le dimensioni del pannello, nonché la traccia di una serratura al centro, inducono a ritenere che si tratti dello sportello di un mobile, e più probabilmente di uno stipo pertinente ad una farmacia oppure ad un ospedale.

Per la datazione, la Varignana propone gli anni vicini all'intervento dell'artista nella decorazione dello studiolo di Francesco I de' Medici in Palazzo Vecchio (*Le miniere di diamanti*), e dunque il 1570-71, che è poi l'anno di morte di Maso.

(S.B.)

Bibliografia
A. Emiliani, F. Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti,* Bologna 1972, pp. 351-352, n. 6.



Bartolomeo Passerotti

(1529-1592)

Autoritratto da vecchio

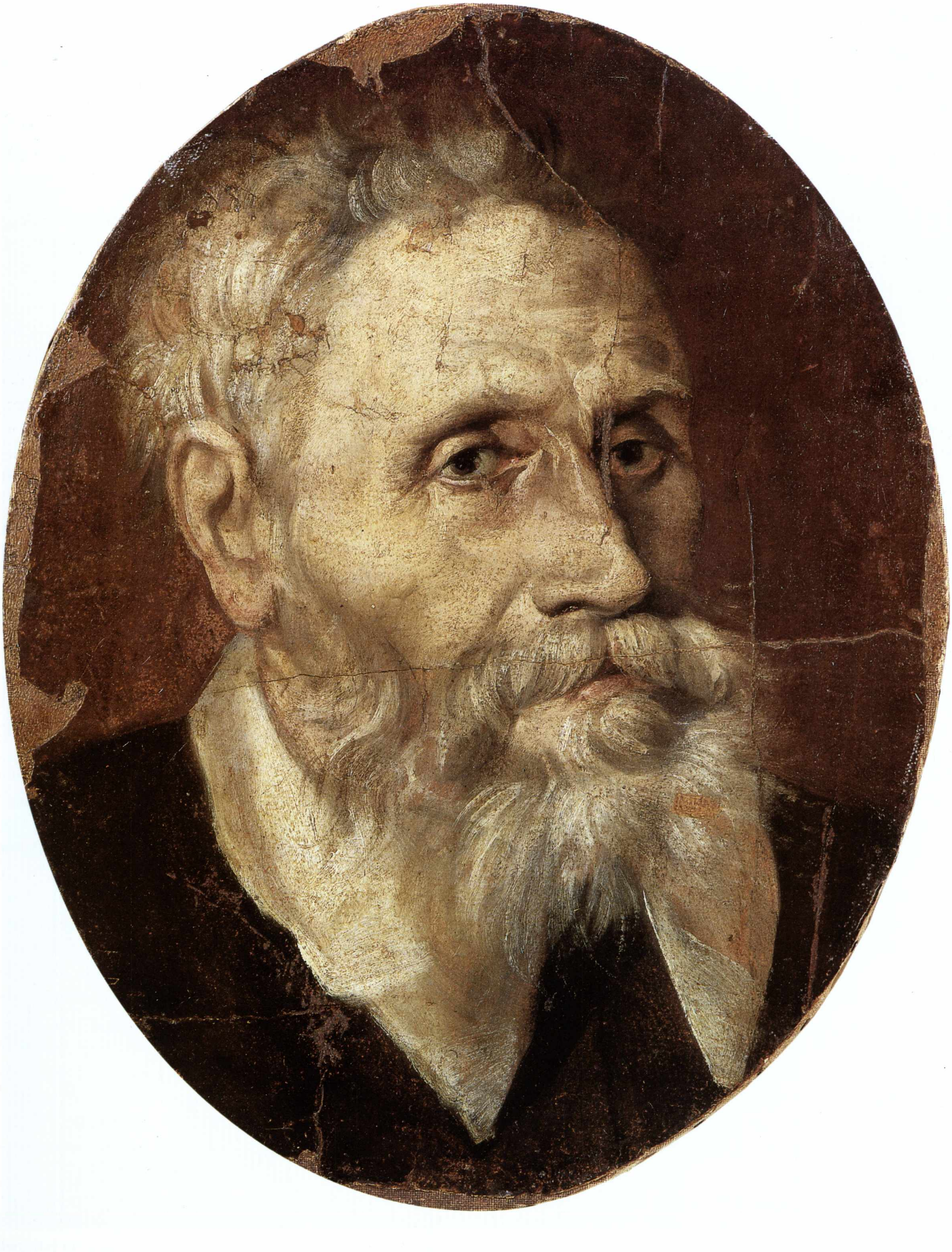
1590 circa
Olio su carta applicata su tela, cm 42 × 32,5
Provenienza: acquisto 1971
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

Proveniente dalla collezione Raimondi e già ritenuto un possibile autoritratto (Emiliani, Varignana, 1972), l'ovale rappresenta in primissimo piano il volto di un uomo anziano, con segni profondi e gli occhi infossati. Un più sicuro riconoscimento è oggi possibile grazie al confronto con l'*Autoritratto con la spada* (1580-82; Milano, coll. privata, già New York, Newhouse Galleries), scoperto nel 1987 e identificato con il pittore grazie a un biglietto recante il nome dell'artista, allora cinquantenne e nel pieno del successo artistico. Altre effigi del pittore sono identificabili nel *Ritratto* degli Uffizi a Firenze e nella *Lezione d'anatomia*, disegno conservato presso la Biblioteca Universitaria di Varsavia (Collezione Reale, vol. 1113).

Legato all'ambiente di Ulisse Aldrovandi e dell'Università di Bologna, all'avanguardia negli studi delle scienze naturali e della medicina, Passerotti approfondisce l'indagine psicologica di pari passo con lo studio fisiognomico, avviando nella ritrattistica un impulso determinante sul versante del naturalismo, di pochi decenni precedente alla riforma varata dai Carracci. Se la sua notorietà è legata alle rappresentazioni allegoriche, rese attraverso tipologie caricaturali, e ai ritratti di carattere aulico, dove oggetti preziosi o armature alludono allo *status* di appartenenza dei personaggi, nell'*Autoritratto da vecchio* l'artista sembra invece offrire senza riserve al nostro sguardo un'indagine analitica dell'evolversi della decadenza fisica, tanto più sorprendente in quanto perfettamente comparabile con le fattezze giovanili che conosciamo dagli altri autoritratti. La capigliatura in disordine e la barba poco curata lasciano ipotizzare che il piccolo dipinto sia stato concepito, intorno al 1590, per un uso privato.

(M.M.)

BIBLIOGRAFIA
A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, p. 353, n. 7; A. GHIRARDI, *Bartolomeo Passerotti*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, II, Bologna 1986, p. 553; A. GHIRARDI, *Bartolomeo Passerotti*, Rimini 1990, pp. 202-203, n. 118; M. DANIELI in *Il ritratto. Identità e storia*, catalogo della mostra (Bologna), a cura di V. Coen, Milano 2001, p. 164, n. 3.



Agostino Carracci (attr.)

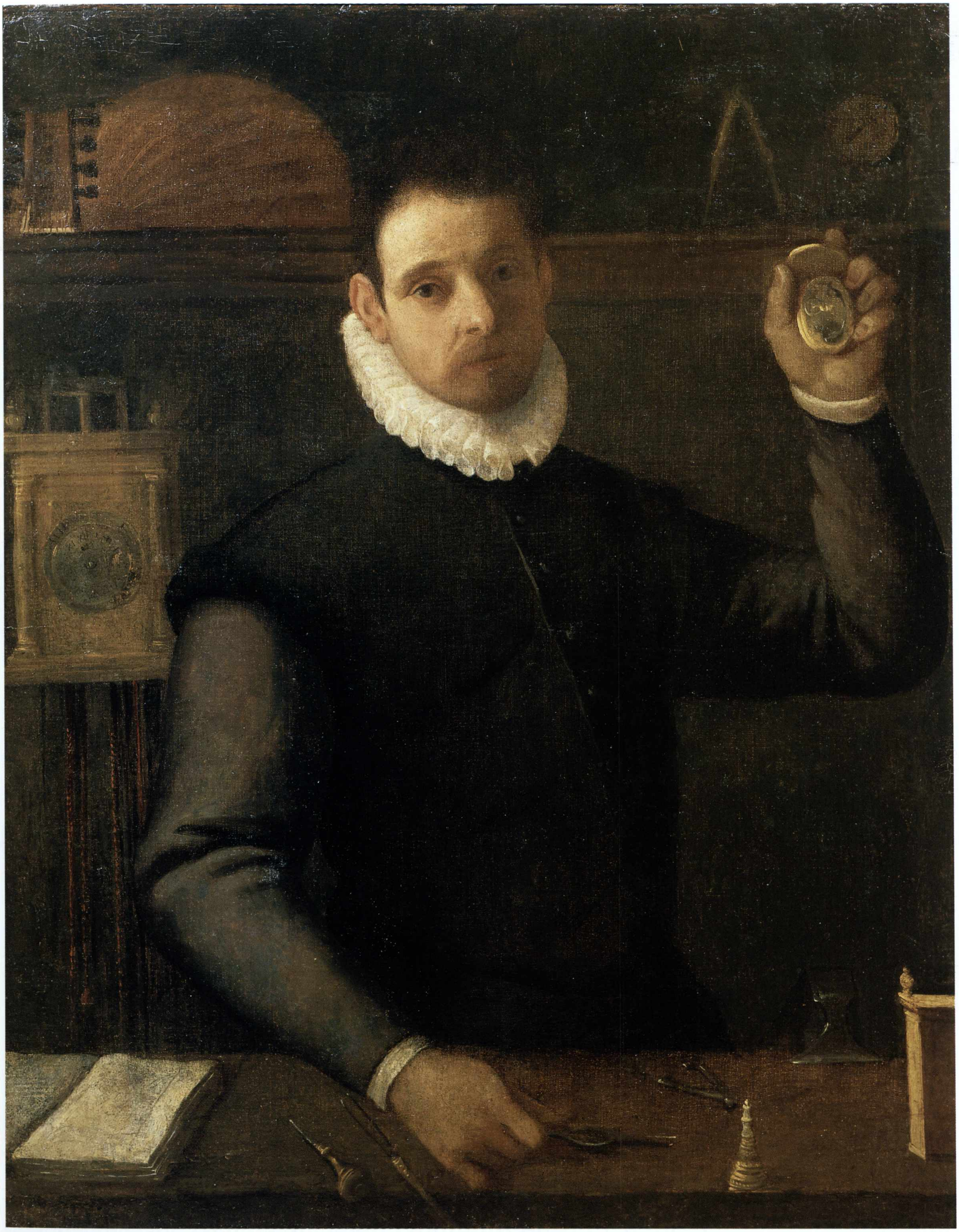
(1557-1602)

Autoritratto come orologiaio

1582-83
Olio su tela, cm 102 × 81
Provenienza: acquisto 1987
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

Il dipinto è stato recentemente identificato come l'autoritratto del pittore (Negro, 1997) sulla base del confronto con l'incisione di Romagnoli, tratta dal disegno del Canuti e recante l'effigie di Agostino Carracci nella *Felsina pittrice* di Malvasia. Tale ipotesi è supportata da quanto lo stesso scrittore afferma, nella biografia di Bartolomeo Passerotti, riguardo a come Agostino avesse scelto di rappresentarsi rispondendo al criterio, praticato dallo stesso Passerotti, di adattare "*quell'azione e quel gesto, che fu più particolare e frequente alla natura e al genio di quel soggetto*" (C.C. Malvasia, *Felsina pittrice*, 1678 [1841], I, p. 190). Dalle parole di Malvasia si deduce che Agostino eseguì almeno due autoritratti "*in quello che Agostino Carracci, sul gusto del medesimo Tintoretto, mandò a casa da Venezia e ch'oggi è nella famosa raccolta de' tanti pittori da se stessi ritrattisi, che ha messo insieme il Serenissimo Cardinale Leopoldo di Firenze, che con la bocca aperta e con quella bella mano gestiente in sì difficile, ma ben inteso iscorto, finse che con chi lo mirava discorresse, e in altro mostrandosi orologiere*" (Malvasia, 1678 [1841], I, p. 191). Più recentemente (Secci, 2001) è stato posto in evidenza come, nel corso della biografia dedicata allo stesso Agostino, Malvasia ribadisca che l'artista, dopo il ciclo di affreschi in palazzo Fava dei primi anni ottanta, si dedicò alla ritrattistica e che "*nel proprio massime* [...] *si figurò orologiere*" (Malvasia, 1678 [1841], I, p. 284).

È qui tuttavia che il biografo sembra cadere in contraddizione, affermando che quest'ultimo, e non quello "*con la mano in scorcio*", sarebbe stato il ritratto da lui visto a Firenze nella stanza dedicata agli autoritratti collezionati dal cardinale Leopoldo de' Medici. Nel corso delle biografie dei tre Carracci, Malvasia riferisce delle passioni di Agostino, che si applicò "*al far versi, al suono di varii strumenti, al ballo, e ad esercizii anche meccanici, come far ruote da archibugi, lavorar al torno e conciar orologi; onde ben possa credersi, che quel ritratto da lui fatto, e che un ne tiene in mano, posseduto dal Sereniss. Sig. Principe Cardinal Leopoldo, non meno sia di se stesso il ritratto; siccome certo è l'altro con quella mano in iscorto, che fatto a Venezia sul gusto del Tintoretto, mandò a Lodovico; e dal quale abbiam noi fatto cavare il qui posto a principio*" (Malvasia, 1678 [1841], I, p. 328). Il problema dell'identificazione del ritratto sorge in quanto nella collezione dei ritratti degli Uffizi esiste un autoritratto di Agostino (*Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Firenze 1980, p. 829, A 181) che non lo rappresenta in veste di orologiaio, ma che calza invece "*con quella mano in iscorto*" e con un influsso stilistico veneto a cui accenna la citazione del Malvasia, con l'unica riserva di non raffigurare il soggetto con la bocca aperta. Il biografo bolognese dunque, pur riferendo correttamente riguardo alla presenza di un autoritratto dell'artista nella collezione di Leopoldo de' Medici, l'avrebbe a un certo punto confuso, quanto a tipologia del soggetto, con quello inviato a Ludovico. L'effigie a stampa a cui Malvasia fa riferimento sembra rispondere in generale all'impianto della tela degli Uffizi, considerata autografa da Borea (*Pittori bolognesi del Seicento nelle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra, a cura di E. Borea, Firenze 1975, pp. 36-37, n. 26) e da Zapperi (*Annibale Carracci. Ritratto di artista da giovane*, Torino 1989, pp. 123 ss., fig. 30); va sottolineato che l'incisione riproduce solo il volto e parte delle spalle, ma differisce dal dipinto per il trattamento della barba e per l'espressione più addolcita e sottilmente malinconica rispetto all'atteggiamento deciso e magniloquente del personaggio raffigurato sulla tela, coerente con il carattere ambizioso che le fonti riportano di Agostino. Complessivamente la resa fisionomica dei tre ritratti non conduce ad un raffronto risolutivo e lascia sostanzialmente aperta la discussione, viste anche le palesi contraddizioni in cui cade lo stesso Malvasia. Il complesso problema degli autoritratti di Agostino sembra svolgersi sulla linea di due differenti tipologie fisionomiche: la prima è quella del ritratto degli Uffizi e dell'incisione del Malvasia; si tratta del volto di un uomo che sembra vicino ai trent'anni, il che concorderebbe con il periodo del secondo soggiorno veneziano di Agostino (1587-89). La seconda è quella restituitaci dal disegno raffigurante un *Ritratto di giovine* (Windsor Castle, The Royal Library, inv. 2246), opera giovanile ritenuta forse un autoritratto (R. Wittkower, *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty*, London 1952, p. 122, n. 164) sulla base di un disegno degli Uffizi recante l'antica iscrizione *Ritratto di Agostino Carracci* (inv. 14942F, forse una copia). Entrambi i disegni, pur tracciando l'immagine di un ragazzo non ancora ventenne, mostrano in effetti una più convincente somiglianza con il ritratto 'da orologiaio', cui non sono estranei

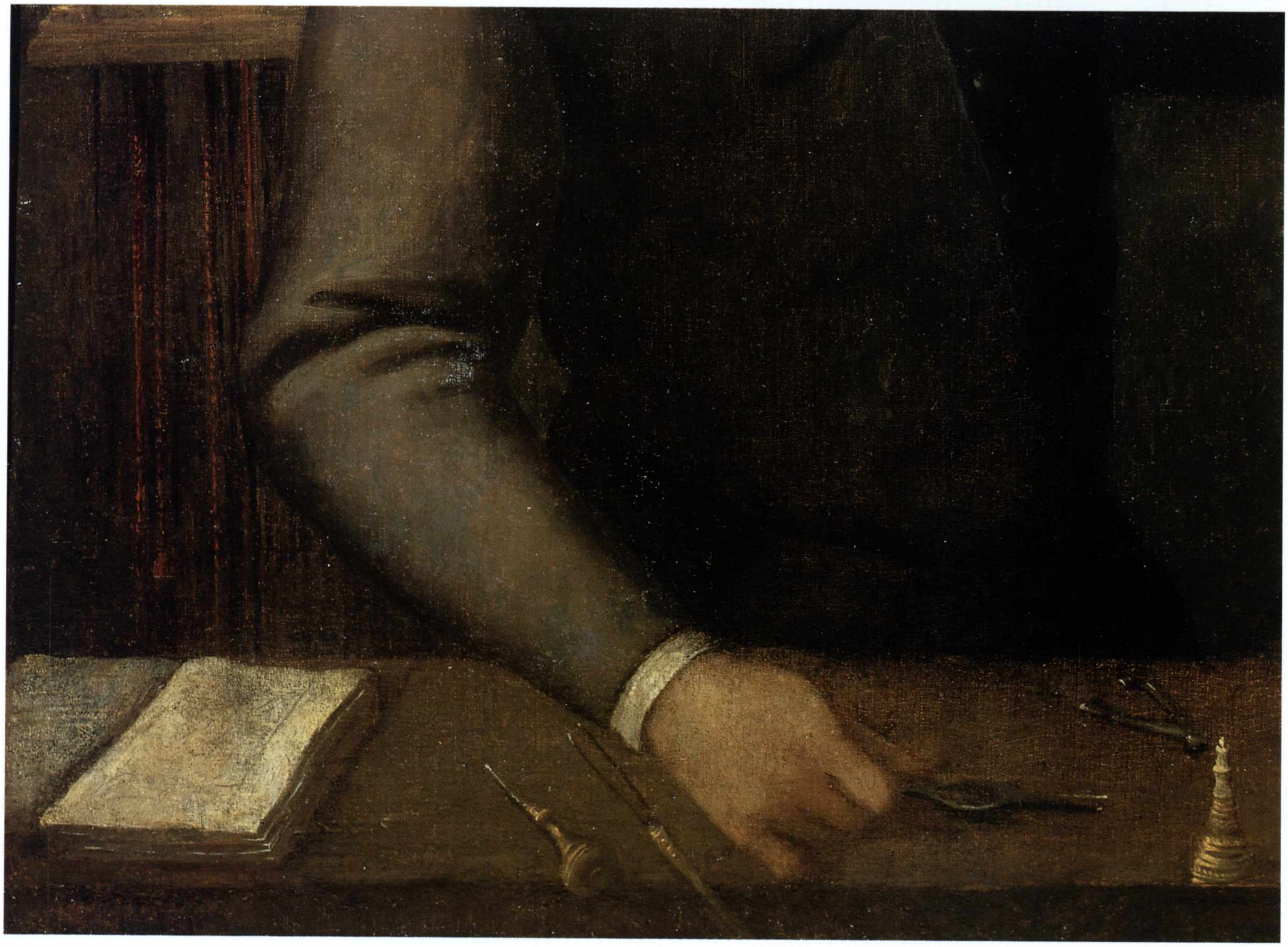


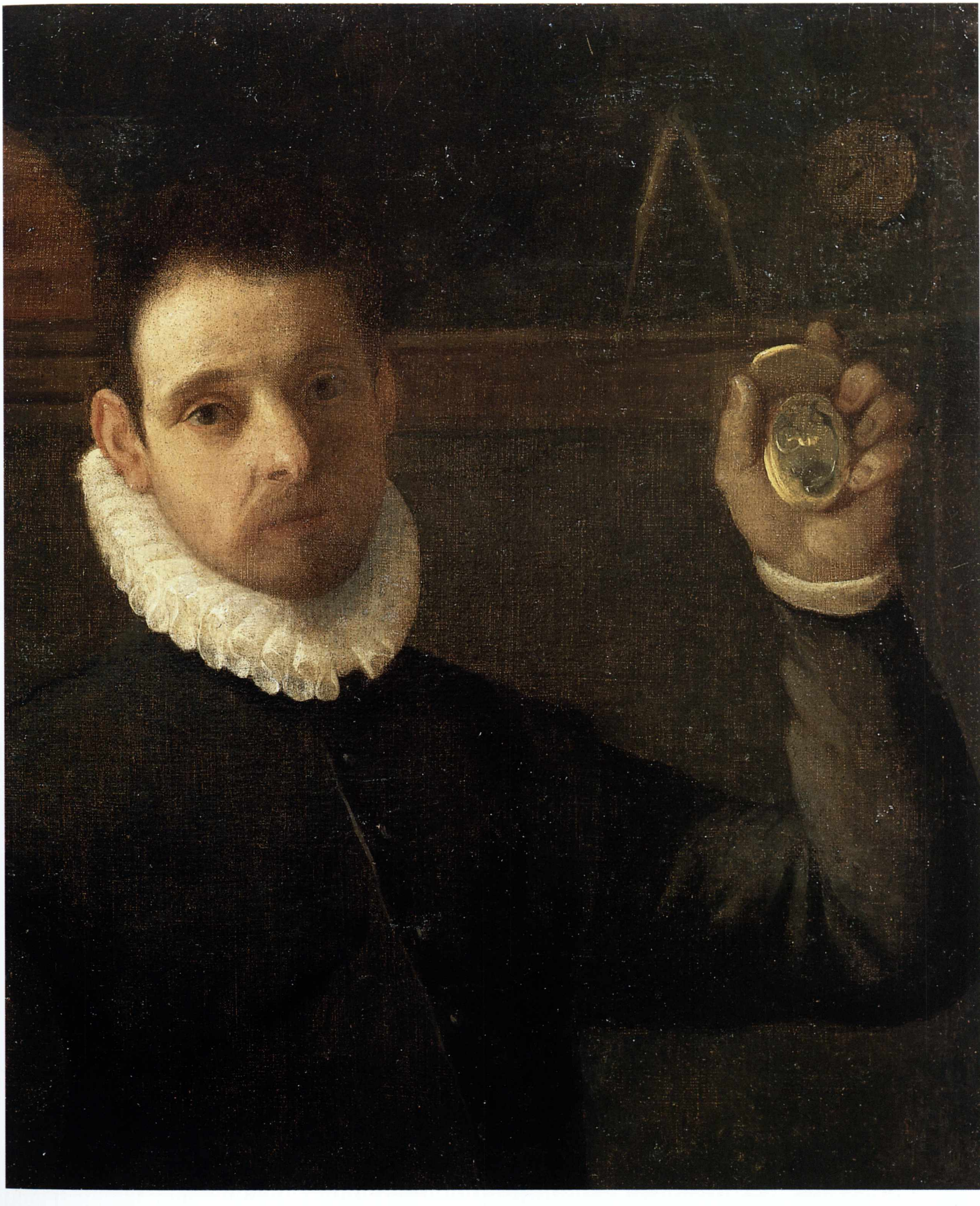
accenti della cultura cremonese, e più in generale lombarda. L'analisi stilistica del dipinto in collezione risulta difficile a causa di una pregressa pulitura che ha asportato le originali velature. Non vi è tuttavia motivo di dubitare del fatto che Agostino Carracci eseguì un *Autoritratto in veste di orologiaio* e che la sua cultura multiforme, testimoniata anche dal Bellori (G.P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Moderni* [1672], a cura di E. Borea, Torino 1976, p. 115), ben potrebbe dirsi rappresentata dagli strumenti musicali e meccanici che appaiono sullo sfondo del dipinto.

(M.M.)

BIBLIOGRAFIA

E. NEGRO, *Intorno a Faccini: l'eredità artistica, nuovi disegni e dipinti*, in *Pietro Faccini 1575/76-1602*, Modena 1997, pp. 15-39 (in particolare p. 21, fig. 28, nota 29, p. 35); B. SECCI in *Il ritratto. Identità e storia*, catalogo della mostra (Bologna), a cura di V. Coen, Milano 2001, p. 155, n. 5.





Agostino Carracci (attr.)

(1557-1602)

Ritratto di vecchia

1590 circa
Olio su tela, cm 75 × 60,5
Provenienza: acquisto 1977
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

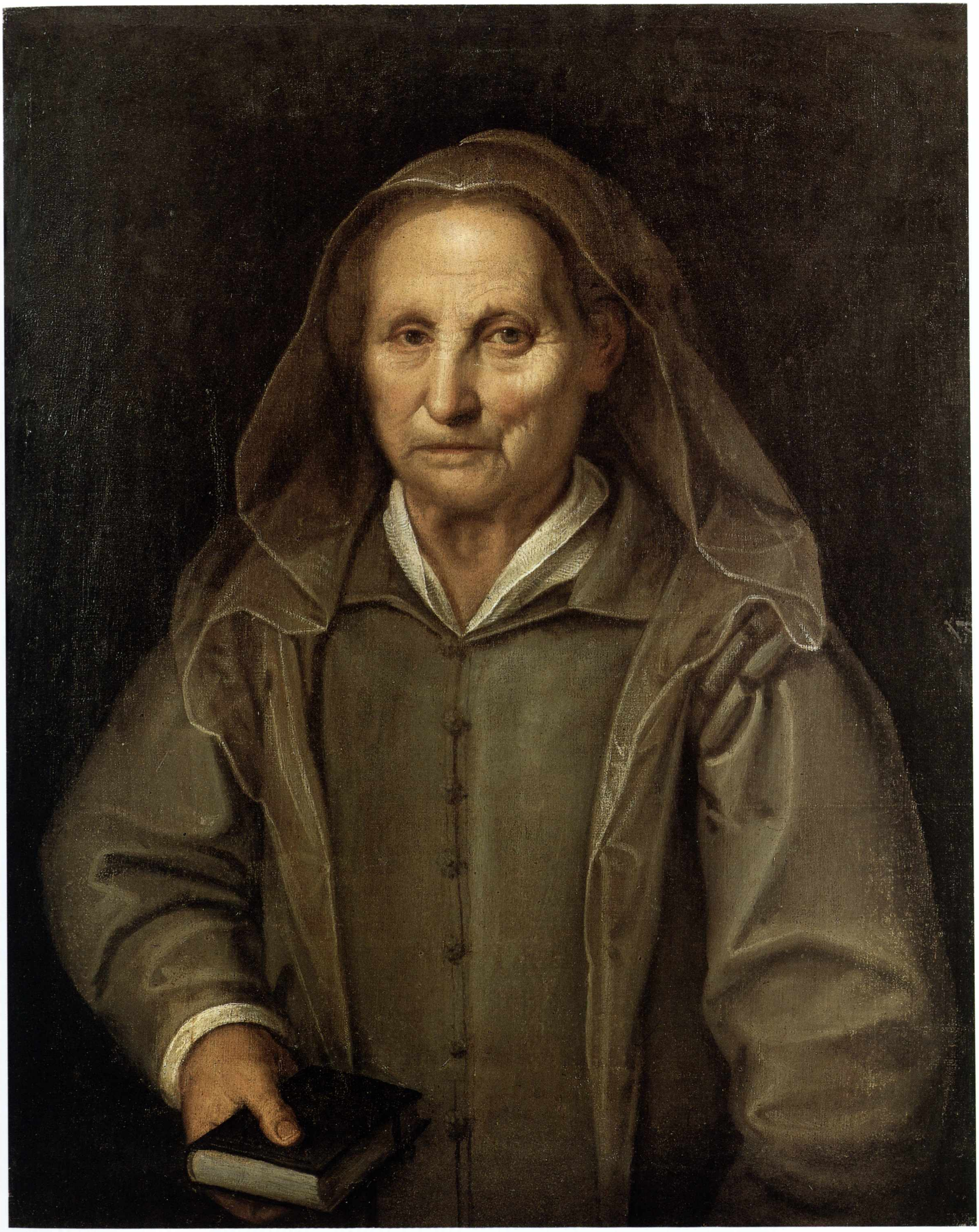
La donna, raffigurata a tre quarti di figura, indossa una sobria veste di colore grigio e reca sul capo un velo di uguale colore, a probabile indicazione del suo stato vedovile. Al posato, quasi statico atteggiamento del personaggio fa da contrappunto la profonda e lucida resa del volto, il cui incarnato, seppure impietosamente solcato da rughe e appena rischiarato dal semplice colletto bianco, emerge luminoso dalle tonalità dei grigi dominanti lo sfondo indefinito. Nel riferire il dipinto alla mano di Agostino, come proposto da Andrea Emiliani in una comunicazione del 1977, appare verosimile una datazione all'inizio dell'ultimo decennio del XVI secolo, precedente, come argomentato dallo studioso, agli "*aggiornamenti degli anni romani*".

Al 1598 è datato il ritratto di *Anna Parolini Guicciardini* (Berlino, Staatliche Museen, Museum Dahlem), capolavoro firmato da Agostino che, da solo, rende con evidenza quanto ricordato da Malvasia, ovvero che "*dipingendo il Carracci alcuno dal naturale considerava la qualità, l'età, il sesso, il luogo, e l'occasione. Osservate quelle parti della fisionomia ch'erano più proprie del volto che ritraer dovea, e gli affetti e le passioni, e di poi con tanta facilità lo rappresentava al vivo, che niente più. Al vivo rappresentava non pur le parti del corpo, ma quelle dell'anima*" (C.C. Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologna 1678 [1841], I, p. 309). Vi si coglie una forte influenza del colorismo veneto assimilato nei viaggi condotti presso la città lagunare, l'ultimo dei quali fra il 1587 e il 1589, di cui invece non si ravvisano gli esiti nell'opera in collezione. La tela, forse il ritratto della madre dell'artista, mostra infatti caratteri di più radicata appartenenza alla tradizione ritrattistica bolognese della seconda metà del Cinquecento. La sobria e ricercata stesura dei bruni e dei grigi, da cui solo il volto emerge con profonda e naturale espressività, denuncia il forte e imprescindibile insegnamento diffuso dalle opere di Bartolomeo Passerotti, di cui Agostino fu allievo consapevole e convinto, e da quelle di Lavinia Fontana.

(M.M.)

Bibliografia

B. Secci in *Il ritratto. Identità e storia*, catalogo della mostra (Bologna), a cura di V. Coen, Milano 2001, p. 156, n. 6.



Agostino Ciampelli

(1565-1642?)

Adorazione dei pastori

1591-92 circa
Olio su tavola, cm 45,6 × 20,5
Provenienza: acquisto 1971
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

Il dipinto, pubblicato da Franca Varignana nel 1972, è stato attribuito all'artista fiorentino da Roberto Longhi, seguito da Giuliano Briganti; i due studiosi propendono per una datazione al periodo giovanile, intorno al 1591-92, in quella fase che vide Ciampelli mettersi in evidenza con opere come la *Nascita della Vergine* per la chiesa fiorentina di San Michele Visdomini (1593) e che precede il soggiorno a Roma dell'artista, documentato dal 1594.

Il pittore si formò nella bottega di Santi di Tito e nel contesto di quella riforma antimanierista che dalla tradizione cinquecentesca fiorentina attingeva il gusto per una semplificazione formale e una maggiore aderenza alla realtà, aspetti evidenti in questa tavola bolognese.

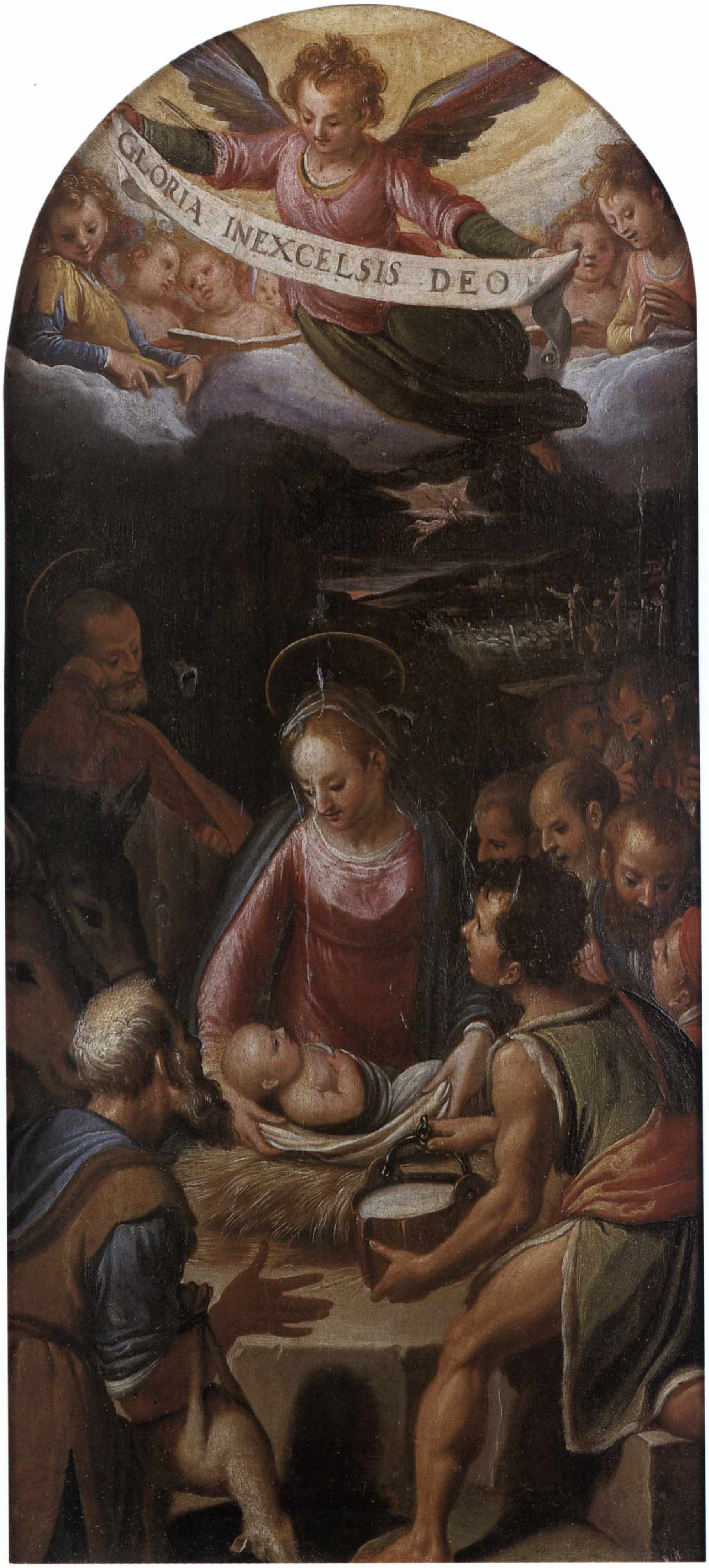
Nell'opera, dal formato verticale e centinato, non manca il ricordo delle figure scorciate di Fra' Bartolomeo e Andrea del Sarto, le cui opere furono diligentemente studiate dal giovane Ciampelli. Lo si nota in particolare nella torsione del pastore in primo piano che offre il secchio con il latte. Questa figura, quella dell'altro pastore a sinistra e quella centrale di Maria delimitano a beneficio dello spettatore lo spazio entro cui è visibile il piccolo Gesù, comprimendo lo spazio in cui sono gli altri personaggi: l'anziano Giuseppe a sinistra e i pastori assiepati sulla destra.

Un coro di angeli intento a cantare la gloria del figlio di Dio riempie la parte centinata del dipinto. La luce celeste pare equilibrare quella che illumina la scena sottostante ma, a ravvivare la composizione, appare sullo sfondo un altro squarcio luminoso ove è l'angelo annunziante che indica la capanna ai pastori. All'ambientazione notturna dell'adorazione potrebbe avere giovato qualche influsso veneziano, recepito da Ciampelli per il tramite di Passignano, da poco rientrato dal soggiorno lagunare (1589).

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA

A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, p. 353, n. 9.


GLORIA INEXCELSIS DEO

Anonimo fiammingo

Augusto e la Sibilla

Secolo XVII
Olio su rame, cm 30 × 41,5
Provenienza: acquisto 1939
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

La vicenda relativa al rame è stata resa nota da Franca Varignana, che informa dell'attribuzione a Jan Bruegel detto dei Velluti, tradizionalmente accettata fino al 1963, quando fu contraddetta da H. Gerson e A. Zwollo. I due studiosi, inoltre, ritennero non pertinente il nome di David Winckebooms, riportato sul retro dell'altro dipinto in rame – di identiche dimensioni, ma di mano certamente diversa, presente nella stessa collezione bolognese –, raffigurante la *Festa campestre*.

La ricca pastosità del colore, steso a brevi pennellate, l'attenzione alla resa naturalistica, le figure affusolate e in abbigliamento contemporaneo (si notino i servitori mori con turbante all'orientale) rendono certamente accettabile la proposta della Varignana, che riferisce genericamente l'opera ad un anonimo artista fiammingo del secolo XVII, forse però, a nostro parere, non dell'inizio.

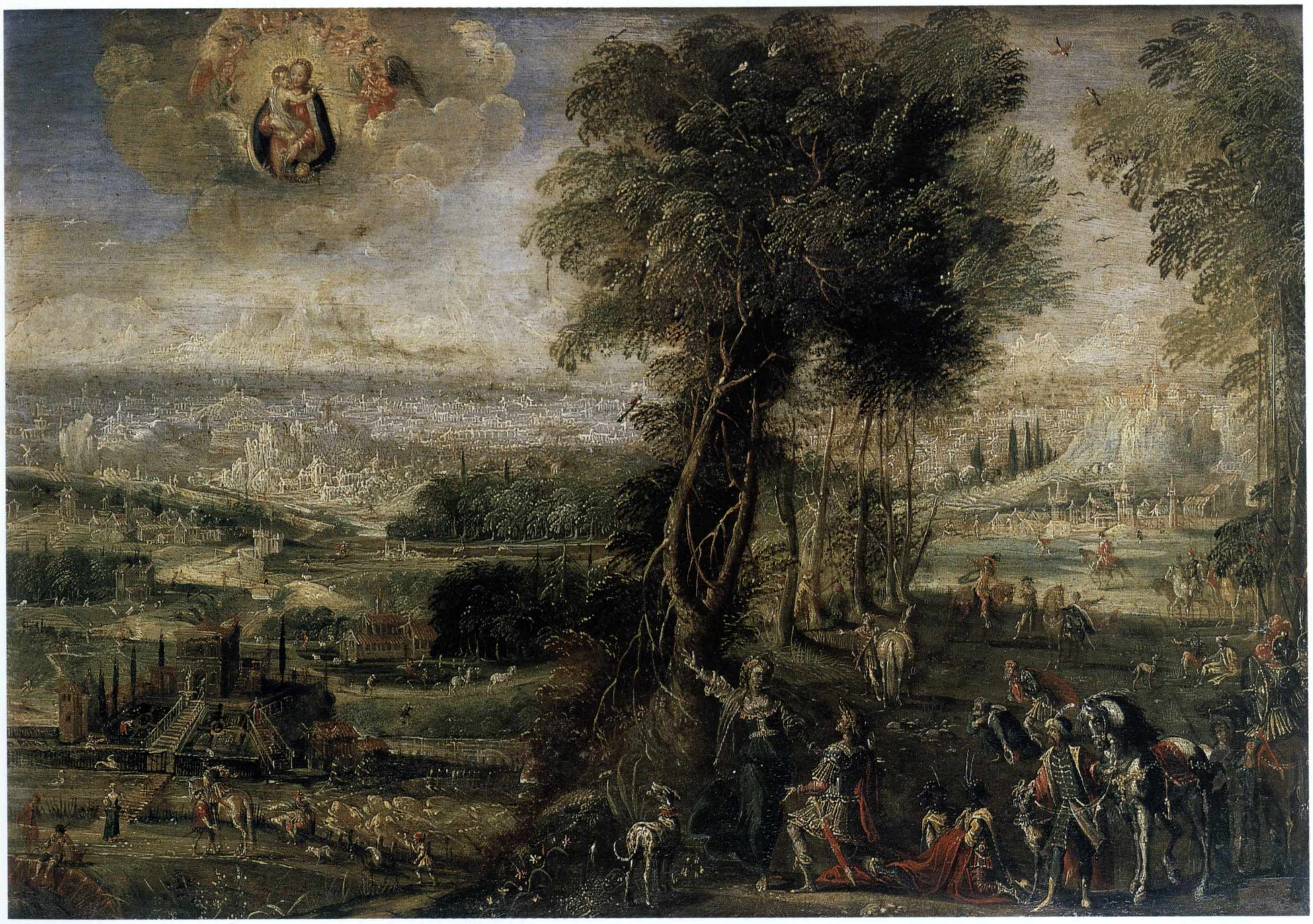
Il soggetto illustra la celebre profezia della Sibilla Tiburtina che mostra ad Ottaviano (poi Augusto) la Madonna con il Bambino, comparsi nel cielo, sopra una città, Roma, del tutto immaginaria, anche se sotto di loro è dipinta un'altura con una grande scalinata, forse vagamente allusiva al Campidoglio e alla chiesa dell'Ara Coeli. L'origine del toponimo infatti, "altare del cielo", iniziata a diffondersi a partire dal Medioevo e narrata nei *Mirabilia Urbis Romae*, ricorda proprio l'avvenimento dell'apparizione, nel caso in esame semplificata, poiché il testo prevedeva che Maria fosse seduta su un altare con il piccolo in braccio. Qui, invece, la Madonna abbraccia il figlio sul crescente di luna, attorniata da una gloria di angeli.

Nell'ampio paesaggio non si riconoscono motivi riconducibili a Roma: in primo piano è un fiume (con cigni bianchi), più indietro un colle; nulla tuttavia richiama le emergenze caratteristiche della città, quasi a volere significare l'universalità dell'evento.

(S.B.)

Bibliografia

A. Emiliani, F. Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti,* Bologna 1972, pp. 354-355, n. 11 (con bibliografia precedente).



Lavinia Fontana (attr.)

(1552-1614)

Ritratto di anziana vedova

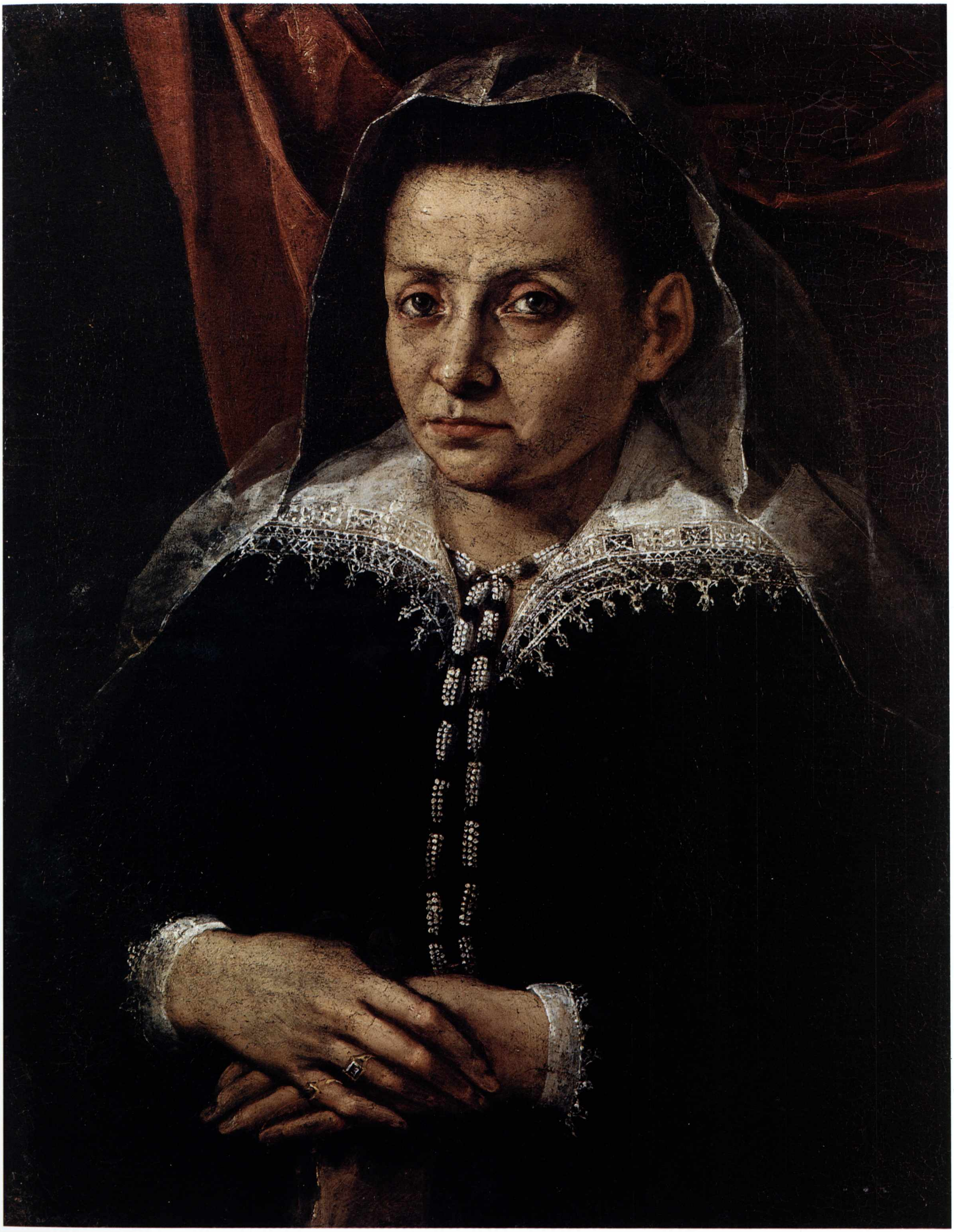
1590-95
Olio su tela, cm 66 × 52
Provenienza: collezione Raimondi
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

La figura femminile è rappresentata sullo sfondo di una tenda color rosso scuro. Nessun elemento distrae l'attenzione dal volto incorniciato dal velo, secondo il costume vedovile. Sull'abito nero risaltano i merletti e le trine che rifiniscono il grande colletto bianco e i polsini. L'unica concessione rispetto alla severità della veste è costituita dalla lunga collana, composta da gruppi di piccole perle bianche disposte su tre file, alternate a perle scure.

Il ritratto rimanda a un'immagine dal carattere pacatamente quotidiano, fuori da ogni riferimento ad effigi di carattere aulico; un volto non bello, che nella veduta leggermente di tre quarti denuncia una lieve asimmetria. La profondità dello sguardo, carico di dignitosa consapevolezza, lascia intuire la fermezza del carattere, stemperata da un velo di malinconia che induce a riflettere su una stagione della vita più che sul rango sociale del personaggio. Una certa sommarietà nella resa dei piani del volto, fortemente contrastati, ha spinto a prendere con precauzione l'autografia del dipinto (Secci, 2001). Dagli occhi si è indotti a spostare l'attenzione sulle mani, nodose ma eleganti, rese magistralmente come nella prassi dei ritratti della pittrice e, probabilmente, uno degli argomenti stilistici più convincenti a favore dell'attribuzione a Lavinia Fontana. L'intonazione generale del dipinto risente con evidenza dei precetti formulati dal cardinale Paleotti in merito alla naturalezza e al decoro quali principi fondamentali della rappresentazione artistica. L'assunzione del quotidiano come modello di ispirazione, in quegli anni sperimentato nell'arte di Ludovico Carracci, anima del resto altre opere eseguite dalla pittrice nell'ultimo decennio del Cinquecento, come ad esempio il *Ritratto di famiglia* (Milano, Pinacoteca di Brera).

(M.M.)

Bibliografia
A. Emiliani, F. Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, pp. 356-357, n. 16; M.T. Cantaro, *Lavinia Fontana bolognese "pittora singolare". 1552-1614*, Milano-Roma 1989, p. 207, n. 96; D. Ferriani in *Lavinia Fontana 1552-1614*, catalogo della mostra, a cura di V. Fortunati, Milano 1994, p. 191; B. Secci in *Il ritratto. Identità e storia*, catalogo della mostra (Bologna), a cura di V. Coen, Milano 2001, pp. 158-159, n. 4; C.P. Murphy, *Lavinia Fontana. A Painter and her Patrons in Sixteenth-century Bologna*, New Haven - London 2004, pp. 146-147, fig. 124.



Ludovico Carracci (attr.)

(1555-1619)

Sacra Famiglia

Ultimo decennio del XVI secolo (?)
Olio su tela, cm 124 × 173
Provenienza: acquisto 1983
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

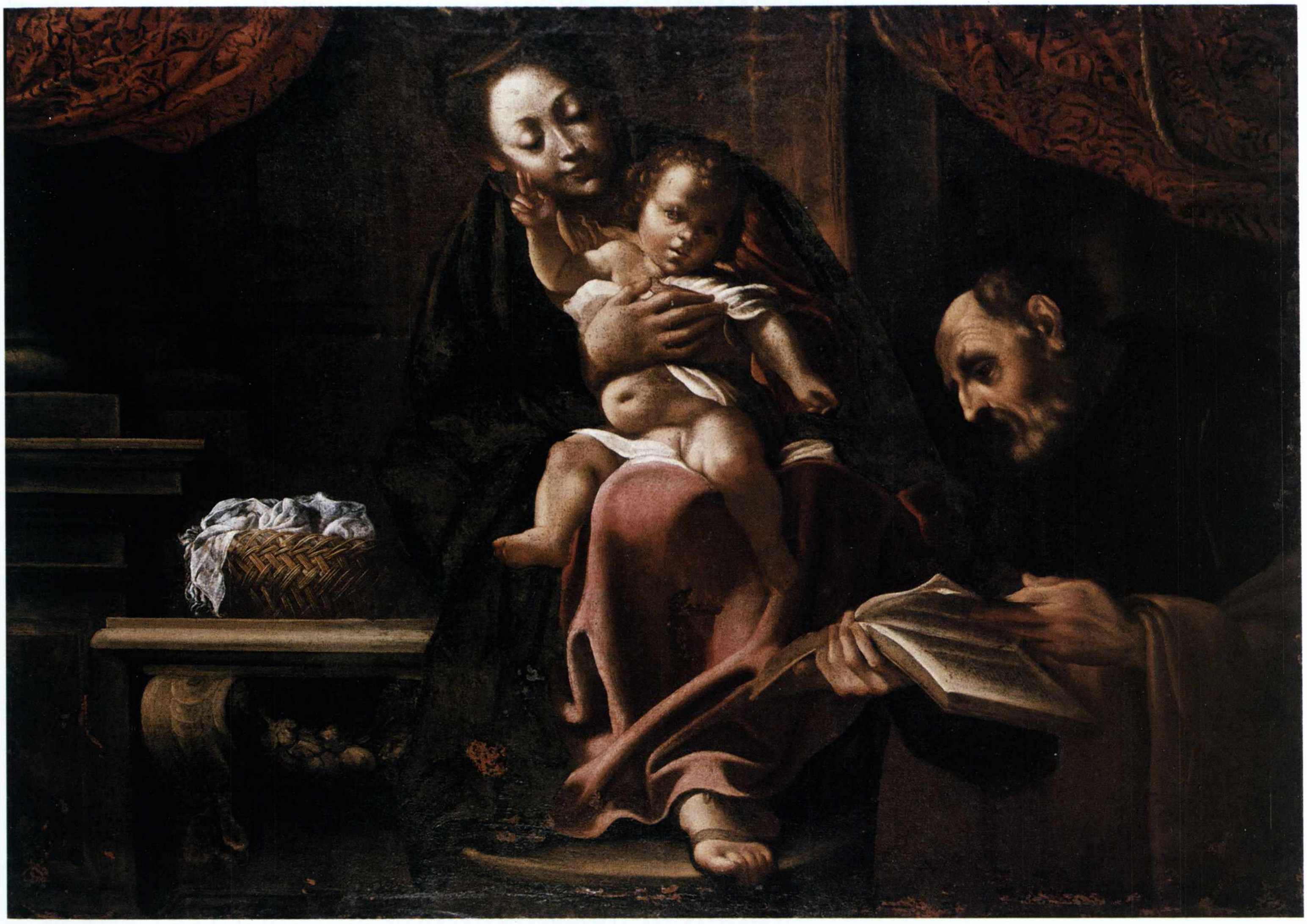
Il dipinto è apparso sul mercato londinese nel 1978, dapprima come opera di Bartolomeo Schedoni quindi, in una vendita successiva, con l'attribuzione a Ludovico Carracci proposta da Nicholas Turner, che ha in seguito pubblicato un disegno relativo alla figura del Bambino con il particolare delle mani della Vergine conservato agli Uffizi (inv. 1548 ORN) e attribuito allo stesso Ludovico. L'analisi condotta dallo studioso tende a mettere in rapporto la tela con la *Sacra Famiglia con San Francesco* (Tatton Park, Cheshire), anch'essa in precedenza assegnata allo Schedoni, ravvisandone la somiglianza nella tipologia del bambino "paffuto", nella brillante gamma cromatica e in una certa elegante monumentalità della composizione. Per la tela in collezione, in particolare, è stata proposta una collocazione cronologica corrispondente ad una fase tarda dell'artista, caratterizzata da un accentuato appesantimento delle forme unito alla loro contestuale e spinta semplificazione. L'attribuzione a Ludovico accompagnata da una datazione successiva al 1590 è stata condivisa in più interventi, a partire dal 1985, da F. Varignana, che ha posto l'accento sul pregevole brano di natura morta caratterizzato dal cesto di panni e sull'intonazione intima e familiare, caratteristica di Ludovico, espressa nei gesti e nei volti dei personaggi. Più recentemente (Brogi, 1989, 2001; Benati, 1997) la paternità del Carracci è stata negata sia per talune scelte inconsuete della composizione, come il tendaggio che inquadra la scena, sia per la debolezza stilistica di alcune parti del dipinto. La constatazione, inoltre, che il San Giuseppe sia fedelmente ripreso, in controparte, dal *San Gerolamo* di Annibale Carracci (Modena, Banca Popolare dell'Emilia) e l'esistenza di un disegno della collezione dell'Ermitage, già attribuito a Lanfranco (M.V. Dobroklonskij, *Gosudarstvennyj Ermitaž: risunki ital'janskoj školy XVII - XVIII vekov*, Leningrad 1961, pp. 147-148, n. 1031, inv. 4328, tav. LXXXVI), nel quale è rappresentata, con alcune varianti, la medesima composizione del dipinto, hanno indotto a ritenere (Brogi, 2001) che l'opera derivi da un assemblaggio di modelli derivati da Ludovico, probabilmente composto nell'ambito della sua bottega. Nel foglio dell'Ermitage la Vergine con il Bambino è affiancata dai Santi Giovanni Battista ed Evangelista sullo sfondo di elementi architettonici. Il gruppo centrale è analogo al dipinto, così come i cortinaggi; il Battista è raffigurato al posto della mensola con la natura morta, mentre a destra San Giovanni Evangelista ne ripete puntualmente il gesto di leggere il libro sfogliandolo con la mano sinistra.

Rispetto alla più convenzionale composizione del disegno, l'opera in collezione, nella sua ricercata e solo apparente semplicità, denuncia accenti stilistici più vicini al maestro.

(M.M.)

BIBLIOGRAFIA

Christie's, Londra, 14 luglio 1978, n. 75; Christie's, Londra, 1 dicembre 1978, n. 4; N. Turner, *Two paintings atributed to Lodovico Carracci*, in "The Burlington Magazine", 992, 1985, p. 796; F. Varignana, *Cassa di Risparmio in Bologna. Mostra degli acquisti (1974-1984)*, Bologna 1985; A. Brogi, *Lorenzo Garbieri: un "incamminato" fra romanzo sacro e romanzo nero*, in "Paragone", 471, 1989, pp. 3-25 (in particolare p. 18, n. 3); D. Benati, in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. I dipinti antichi*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Modena 1997, p. 58; *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Dipinti dal XVII al XX secolo*, catalogo della mostra (Carpi), a cura di F. Varignana, Bologna 1998, p. 85, n. 1; A. Brogi, *Ludovico Carracci*, Ozzano Emilia 2001, I, p. 267; II, fig. 281.



Ambito di Ludovico Carracci

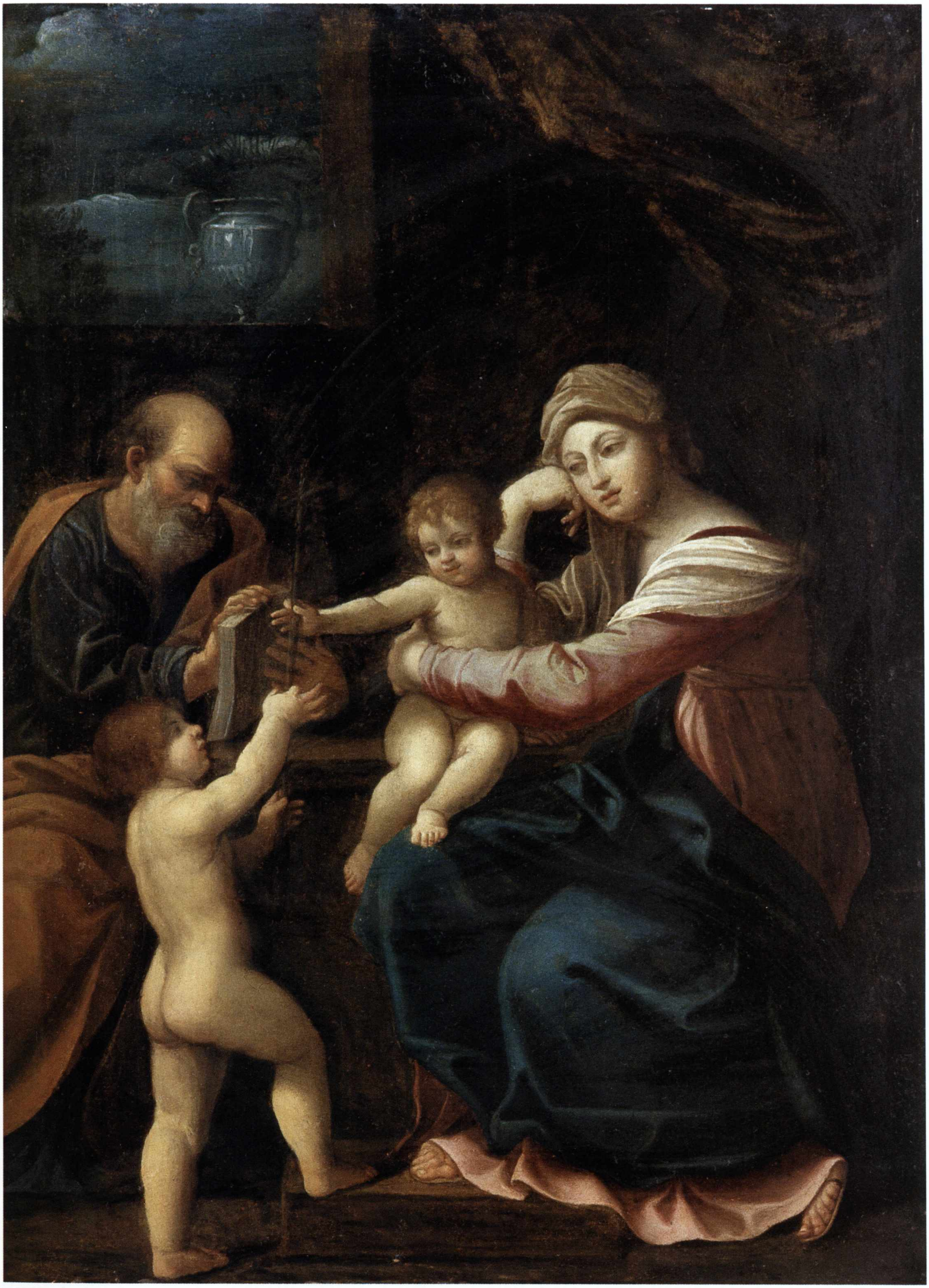
Sacra Famiglia con San Giovannino

Quarto decennio del XVII secolo
Olio su rame, cm 38,7 × 28
Provenienza: acquisto 1986
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

Il dipinto è stato acquistato sul mercato proveniente dalla collezione Minai Faldella con l'attribuzione a Ludovico Carracci, al cui ambito riconducono sia le tipologie fisionomiche dei personaggi sia il tono intimo e affettuosamente familiare della scena. L'opera rivela tuttavia alcune debolezze nell'esecuzione, che portano a dubitare riguardo a un diretto intervento del maestro e a considerare piuttosto la mano di un pittore della sua cerchia. L'attenzione per il dato formale, come il blu brillante del manto della Vergine o le pieghe regolarmente cadenzate della veste, e una certa malinconica fissità espressiva sembrano avvicinare il piccolo rame alla mano di Giacinto Giglioli (Bologna 1594-1665), genero di Francesco Albani, di cui non si hanno che scarse notizie. Il dipinto denota, in particolare, diverse tangenze stilistiche e compositive con una delle poche opere riferite al pittore, *Sofonisba e Massinissa* (N. Roio, *Episodi minori di carraccismo. Dall'Accademia dei Desiderosi all'eredità di Ludovico, Agostino e Annibale a Bologna*, in *La scuola dei Carracci. Dall'accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di E. Negro, M. Pirondini, Modena 1994, pp. 21-35, in particolare p. 23, fig. 7). Spicca, nei due dipinti, la preziosa qualità cromatica, quasi smaltata, unita a un'evidente impronta classicheggiante ispirata ai modelli di Guido Reni e Francesco Albani. La posa della Vergine riprende puntualmente quella di Sofonisba: entrambe le figure hanno la testa appoggiata sulla mano destra, che denunzia in ambedue i casi una leggera forzatura; il collo morbido, l'incarnato bianchissimo e le pieghe della veste sul braccio, puntualmente ripetuti, si concludono nei due differenti ma analoghi gesti: l'abbraccio del Bambino e del prezioso e fatale vaso. Comune è anche l'impaginazione dello sfondo, diviso tra la cortina e la breve apertura sul paesaggio.

(M.M.)

Bibliografia
Inedito.



Annibale Castelli

(n. 1573, attivo tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII)

Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria, con San Girolamo

Fine del XVI secolo
Olio su rame, cm 30,3 × 23,3
Provenienza: acquisto 1971
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

Il piccolo dipinto, proveniente dalla collezione Raimondi, è stato assegnato per la prima volta, in via dubitativa, al raro pittore Annibale Castelli da Francesco Arcangeli nel 1959, attribuzione confermata da Gnudi (1971, comunicazione scritta), Varignana (1972) e sostanzialmente accettata da Di Giampaolo (1986). L'analisi condotta in epoca più recente (Roio, 1994; Negro, Roio, 1997) ha posto l'accento su qualche debolezza stilistica dell'opera, che porterebbe a nutrire riserve sulla mano del Castelli nell'esecuzione del rame. Il dipinto è la replica della tela eseguita da Pietro Faccini tra il 1591 e il 1594 e oggi a Roma (Galleria Capitolina, Palazzo dei Conservatori, inv. 38). La scena pone un'inusuale compresenza dei due santi 'eruditi', rappresentando il tema del matrimonio mistico di Santa Caterina d'Alessandria, ai cui piedi è visibile un frammento della ruota spezzata, mentre in primo piano, in solitaria meditazione, siede San Girolamo intento alla lettura.

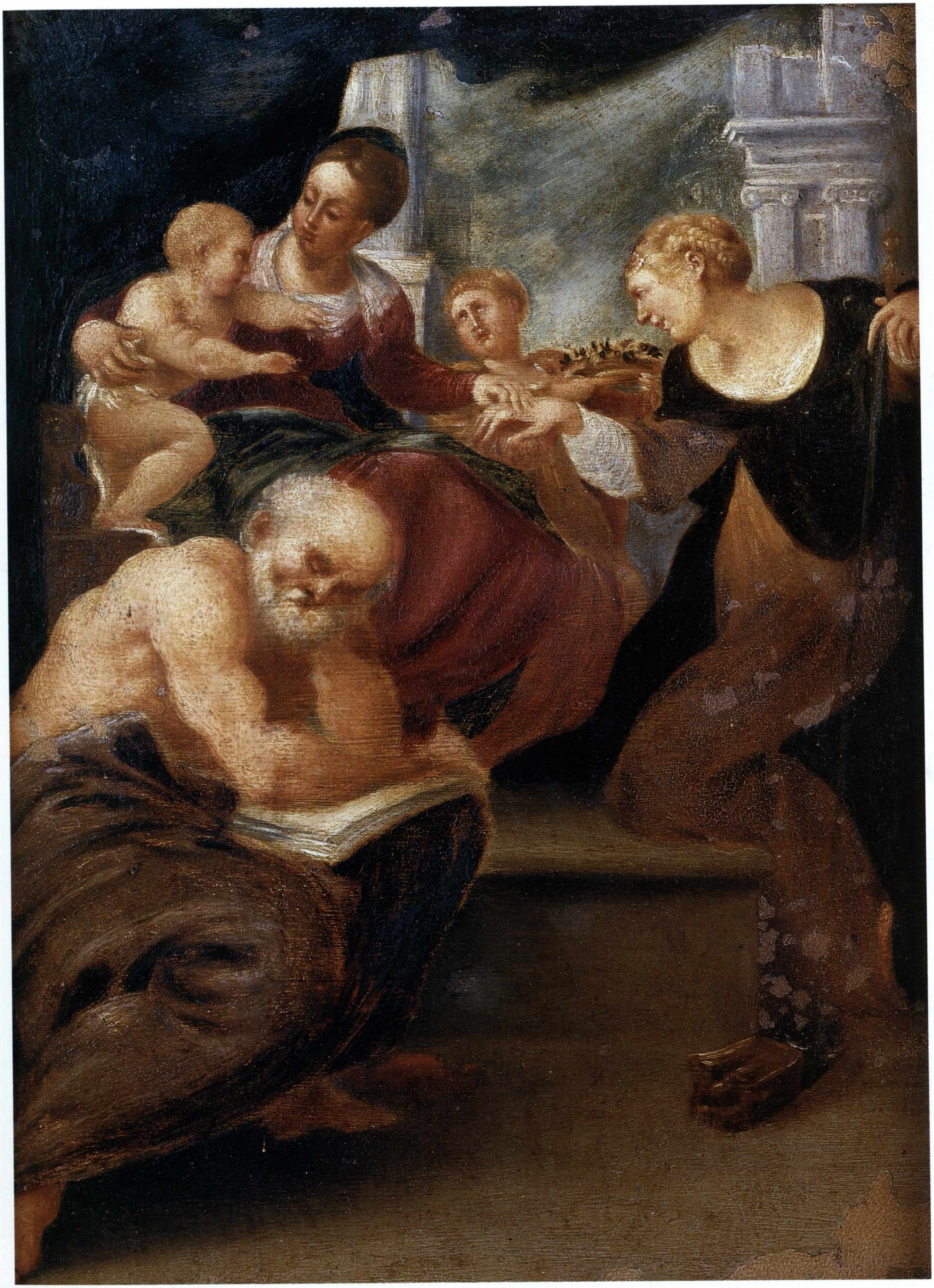
Rispetto alla tela il piccolo rame presenta alcune varianti, nella resa più sommaria del fondale architettonico, nell'assenza del teschio, che figura ai piedi del santo nel dipinto di Roma, e, in generale, nella minore definizione del tratto, soave ed elegantissimo nell'opera di Faccini.

Castelli, che frequentò probabilmente la scuola dei Carracci, fu allievo di Pietro Faccini dopo la rottura di quest'ultimo e il conseguente abbandono della celebre accademia. Del maestro assunse le peculiarità dello stile, pur senza raggiungerne il livello stilistico ed espressivo, realizzando alcune opere in collaborazione con lui; gli studi più recenti hanno posto in maggiore risalto la sua personale interpretazione dello stile di Faccini e la sua autonomia espressiva, in passato sottovalutate anche perché l'artista non godette di grande stima nel giudizio delle fonti.

(M.M.)

BIBLIOGRAFIA

F. ARCANGELI, *Annibale Castelli*, in *Maestri della Pittura del Seicento Emiliano*, catalogo della mostra, Bologna 1959, p. 63; A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, pp. 355-356, n. 14; M. DI GIAMPAOLO in *Nell'età di Correggio e dei Carracci*, catalogo della mostra, Bologna 1986, p. 131, n. 44; N. ROIO in *La scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di E. Negro, M. Pirondini, Modena 1994, pp. 99-106, in particolare p. 103; E. NEGRO, N. ROIO, *Pietro Faccini 1575/76-1602*, Modena 1997, p. 96, n. 15.



Ippolito Scarsella, detto Scarsellino

(1550 ca. - 1620)

Sacra Famiglia con San Giovannino e San Francesco

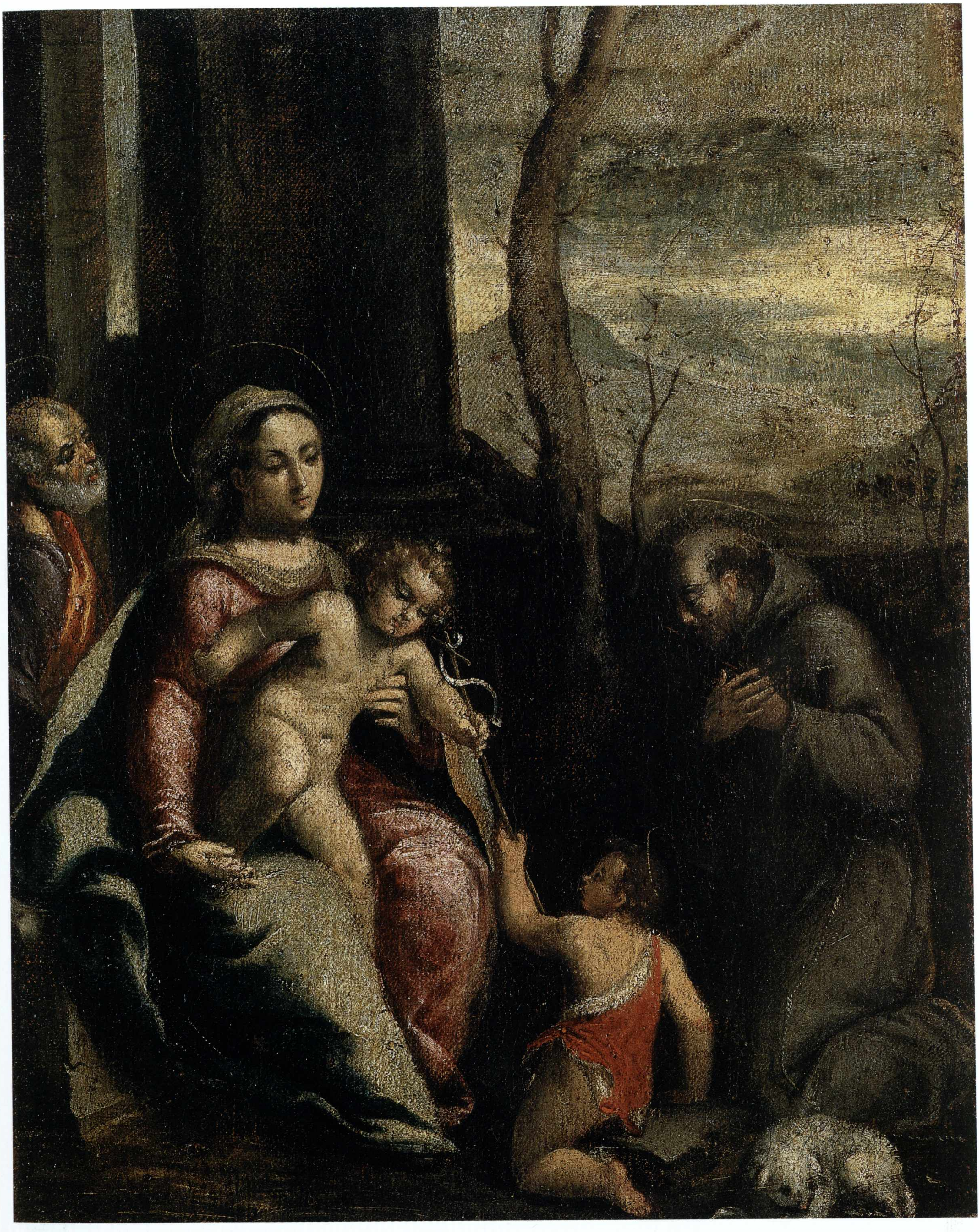
Primo decennio del XVII secolo
Olio su tela, cm 54,5 × 40,5
Provenienza: acquisto 1971
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

Il dipinto, già appartenente alla collezione Ughi di Ferrara, è stato acquistato nel 1971 dalla collezione Raimondi. La piccola tela, che per formato e soggetto rientra nella consistente produzione dell'artista destinata alla committenza privata, è stata accostata alla *Madonna con Bambino, San Giovannino e San Giuseppe* della Galleria Borghese. Quest'ultima, databile con certezza prima del 1592, anno in cui è registrata nell'inventario dei dipinti di Lucrezia d'Este, è stata a lungo considerata un importante punto di riferimento per la controversa datazione di numerose opere dell'artista, anche se studi recenti tendono a riferirla piuttosto a Sigismondo Scarsella, padre di Ippolito, sulla base delle indicazioni inventariali (A. Morandotti, *Scarsellino fra ideale classico e maniera internazionale*, in "Arte a Bologna", 1997, pp. 26-48, in particolare p. 30). Rispetto al dipinto della collezione Borghese, in cui un cielo scuro percorso da bagliori luminosi crea uno sfondo intensamente drammatico, la piccola tela appare avvolta da una chiara luminosità che esalta il tono pacato e familiare della scena, densa, come è stato messo in rilievo, di influssi carracceschi. Vale la pena di sottolineare come il gesto della Vergine, che con la mano sinistra sorregge il figlio sotto il braccio mentre con la destra fa da appoggio al piedino, nonché la stessa postura del Bambino, proteso ad afferrare la verga di San Giovanni, riprendano fedelmente il gruppo centrale della pala dell'*Adorazione dell'Eucaristia* sull'altare maggiore della chiesa di Santa Chiara delle Cappuccine a Ferrara, sicuramente posta in opera nel 1609. Il gesto della Vergine, nonché una stretta consonanza stilistica, accomunano inoltre la tela con la tavola raffigurante *La Vergine che dona lo scapolare a San Simeone Stock* (Roma, Galleria Colonna), anch'essa ritenuta opera dell'inizio del XVII secolo (P. Piergiovanni in *Il Museo senza confini*, Roma 2002, p. 238, n. 4). La critica ha del resto messo più volte in evidenza come, al volgere del nuovo secolo, il percorso artistico dello Scarsellino, divenuto difficilmente leggibile in senso evolutivo, presenti singolari ritorni a elementi manieristici alternati a motivi bassaneschi e a decise adesioni ai canoni della Controriforma, di cui appare fortemente connotata proprio la pala di Santa Chiara a Ferrara. Ciò induce a posticipare la datazione della piccola tela al primo decennio del XVII secolo.

(M.M.)

Bibliografia

A. Emiliani, F. Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, p. 355, n. 13.



Sante Peranda

(1566-1638)

Presentazione di Gesù al tempio

1610-20 circa
Olio su tela, cm 49,7 × 38,5
Provenienza: acquisto 1971
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

Considerate le piccole dimensioni dell'opera, è probabile che si tratti di un modello per una pala d'altare non ancora identificata. Di buona qualità, il dipinto è analitico nel descrivere i particolari, come si nota negli sfondi architettonici caratterizzati da monumenti antichi, dove numerosa è la presenza di personaggi 'all'orientale' – abbigliati con manti e turbanti –, utili a ricreare l'ambientazione dell'episodio.

Il soggetto è ripreso dal Vangelo di Luca (2, 22-39); qui si racconta di Maria e Giuseppe che, quaranta giorni dopo la nascita di Gesù, secondo la Legge, lo portano al tempio per consacrarlo a Dio. È l'anziano Simeone, il Gran Sacerdote, ad accoglierli: a lui infatti era stato rivelato che, prima di morire, avrebbe conosciuto il Messia. Secondo la tradizionale iconografia, è presente la coppia di colombe, offerta dalla Madonna che ha accanto un angelo e più indietro, in posizione defilata, lo sposo Giuseppe. Alla scena partecipano anche altri personaggi, interessanti ai fini dell'individuazione della pala; si tratta, probabilmente, dei committenti: in basso, in primo piano a sinistra, è una donna inginocchiata in atto di pregare e con il capo avvolto in un velo bianco, mentre a destra, dietro Simeone, si trovano due personaggi maschili in abiti contemporanei, uno giovane con il copricapo del sacerdote, l'altro più maturo, di profilo, con baffi scuri.

Nel dipinto si può notare la mescolanza di influssi della pittura emiliana (Parmigianino) e veneta (Bassano), con un'accentuazione della prima per le analogie con opere di manieristi bolognesi come Fontana e Bartolomeo Cesi, o con il cromatismo del ferrarese Scarsellino.

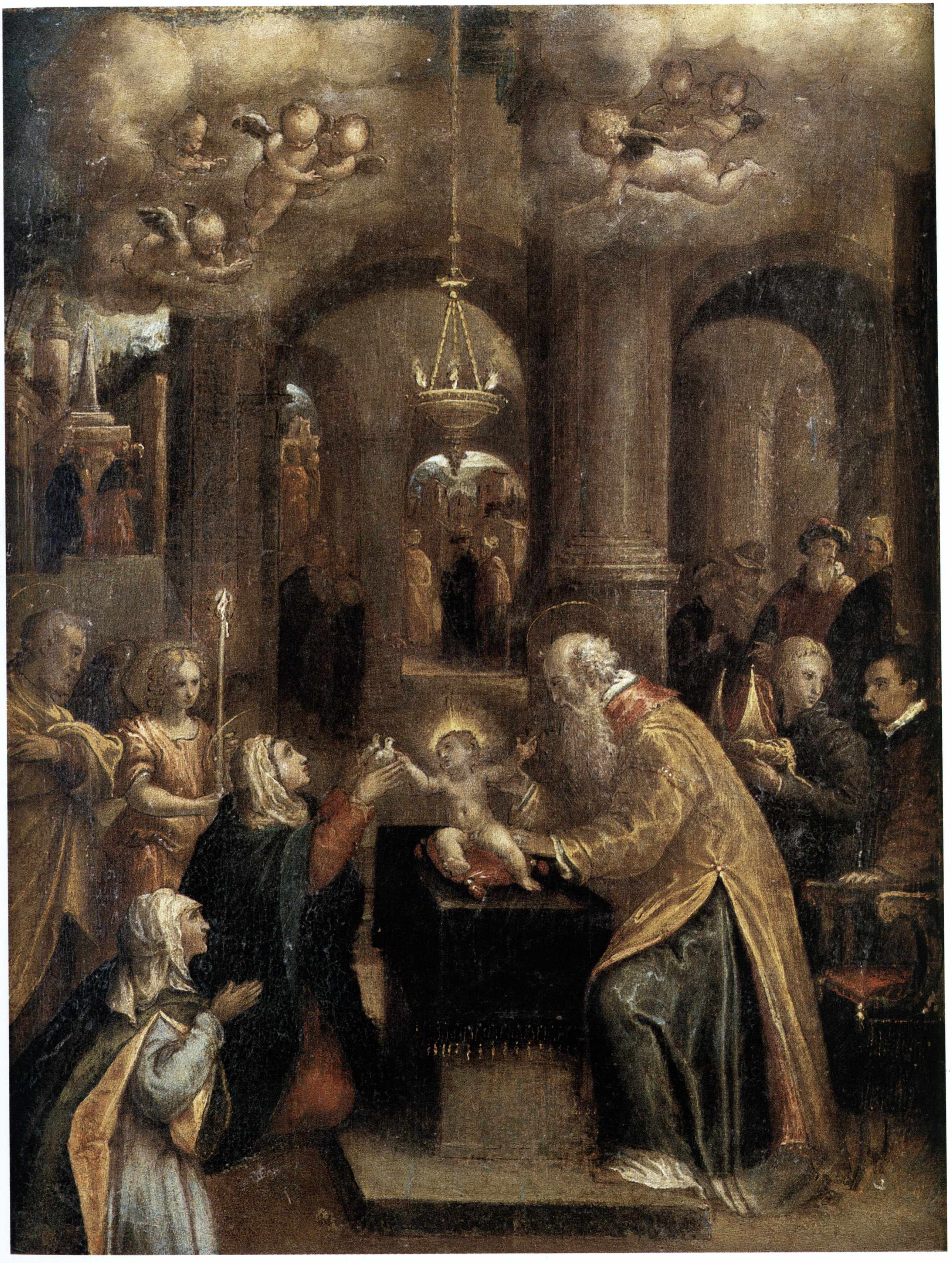
L'opera costituisce un'efficace sintesi della pittura di un artista formatosi nell'ambiente veneziano e per vent'anni – dal 1608 al 1627, nella fase matura della sua carriera – operante in Emilia: a Mirandola, presso la corte dei Pico, e a Modena, presso gli Estensi.

L'opera è databile tra gli anni dieci e venti del Seicento, prima del ritorno a Venezia, quando Peranda si riavvicina, nella composizione, a Palma il Giovane.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA

A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti,* Bologna 1972, p. 358, n. 19.



Ambito di Alessandro Turchi, detto l'Orbetto

Orazione di Gesù nell'orto

Metà del XVII secolo
Olio su tela, cm 26 × 18,5
Provenienza: acquisto 1971
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

Il piccolo dipinto, proveniente dalla collezione Raimondi, è stato pubblicato per la prima volta da Franca Varignana, con attribuzione ad Alessandro Turchi detto l'Orbetto (1581-1650 circa), precedentemente avanzata da Roberto Longhi. Tuttavia, da confronti con opere documentate dell'artista veronese (sull'argomento *Alessandro Turchi detto l'Orbetto 1578-1649,* catalogo della mostra (Verona), a cura di D. Scaglietti Kelescian, Milano 1999), questa in esame non sembra essere strettamente pertinente alla produzione del pittore, pur non mancando qualche possibile contatto nel confronto con il *Cristo nell'orto degli ulivi*, dell'IPAB di Vicenza. Riteniamo dunque più corretto riferirla genericamente ad ambiente dell'Orbetto, anche per qualche riferimento alla pittura di Lanfranco, artista con il quale il Turchi ebbe modo di lavorare a Roma intorno al 1616, nella Sala Regia del Quirinale. Si notino, ad esempio, la figura dell'angelo che appare mostrando il calice del sacrificio ("*Padre mio, se non è possibile che si allontani questo calice senza che io lo beva, sia fatta la tua volontà*"), ma soprattutto quella più monumentale di Cristo.

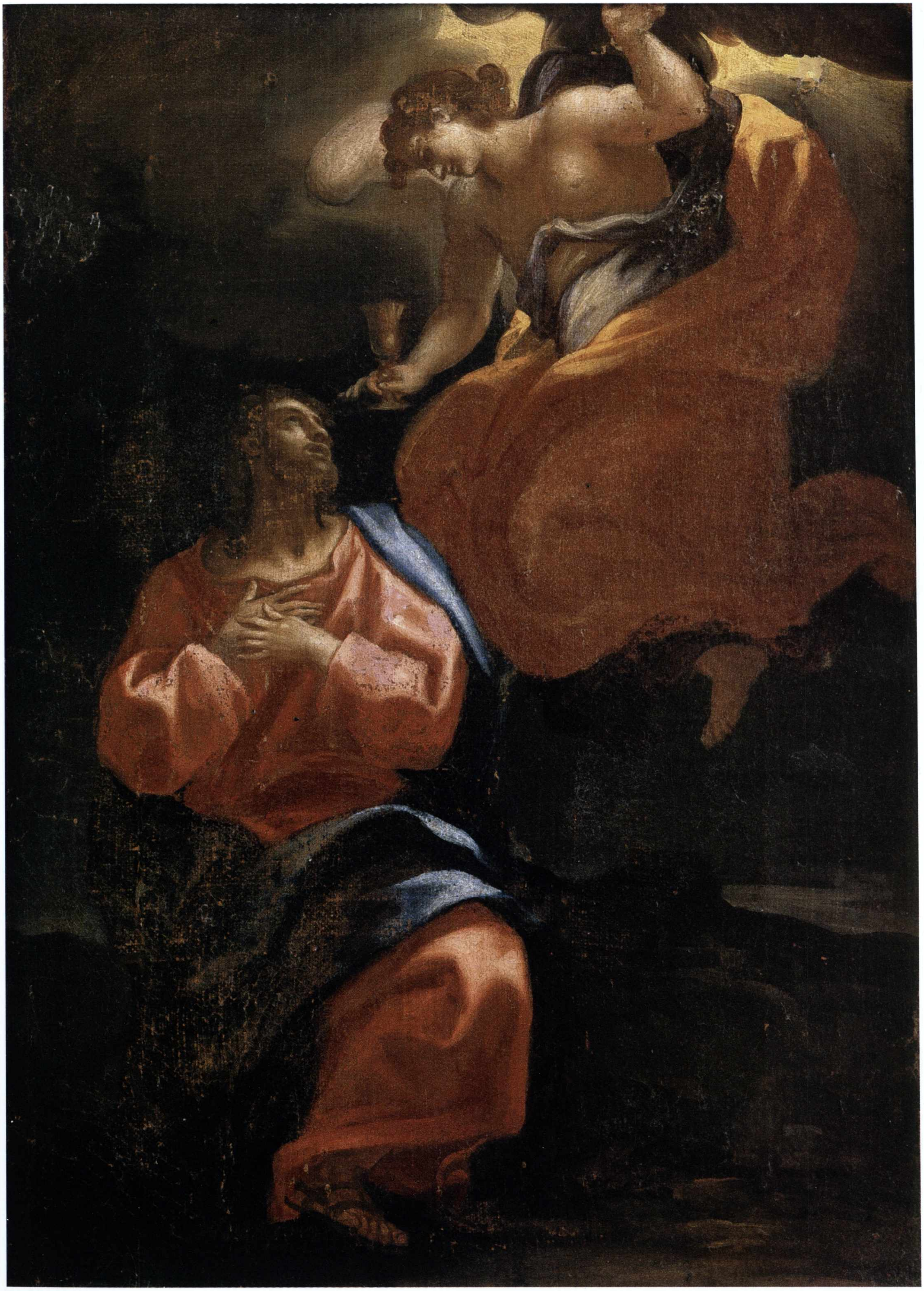
La figura presenta un'elaborazione interessante: lo scorcio da sotto in su, il volto rivolto verso l'angelo sorridente, in piena luce. Gli sguardi dei due personaggi si incrociano: dall'accettazione sofferente del primo alla gioia celeste dell'altro, che, indicando verso l'alto, allude alla gloria eterna che concluderà il sacrificio del figlio di Dio. L'ambientazione notturna, consona al racconto evangelico (Matteo 26, 34-42), si mostra utile per infondere nella scena il raggio di luce divina, posto lungo una direttrice diagonale, su cui si sviluppano le due figure.

Forse la tela è preparatoria di un'opera di maggiori dimensioni; il paesaggio non è del resto caratterizzato – si intravedono solo dei monti all'orizzonte – , tutto piuttosto è incentrato sulle figure dei protagonisti, di cui notevole è ancora il gioco dei contrasti cromatici, dati dai panneggi delle loro vesti.

Si segnala infine, sul telaio in alto, la presenza di una scritta illeggibile, che avrebbe potuto, forse, fornire notizie su questa piccola tela, di complessa attribuzione.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA
A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti,* Bologna 1972, p. 359, n. 20.



Ambito di Pietro da Cortona

Mosè salvato dalle acque

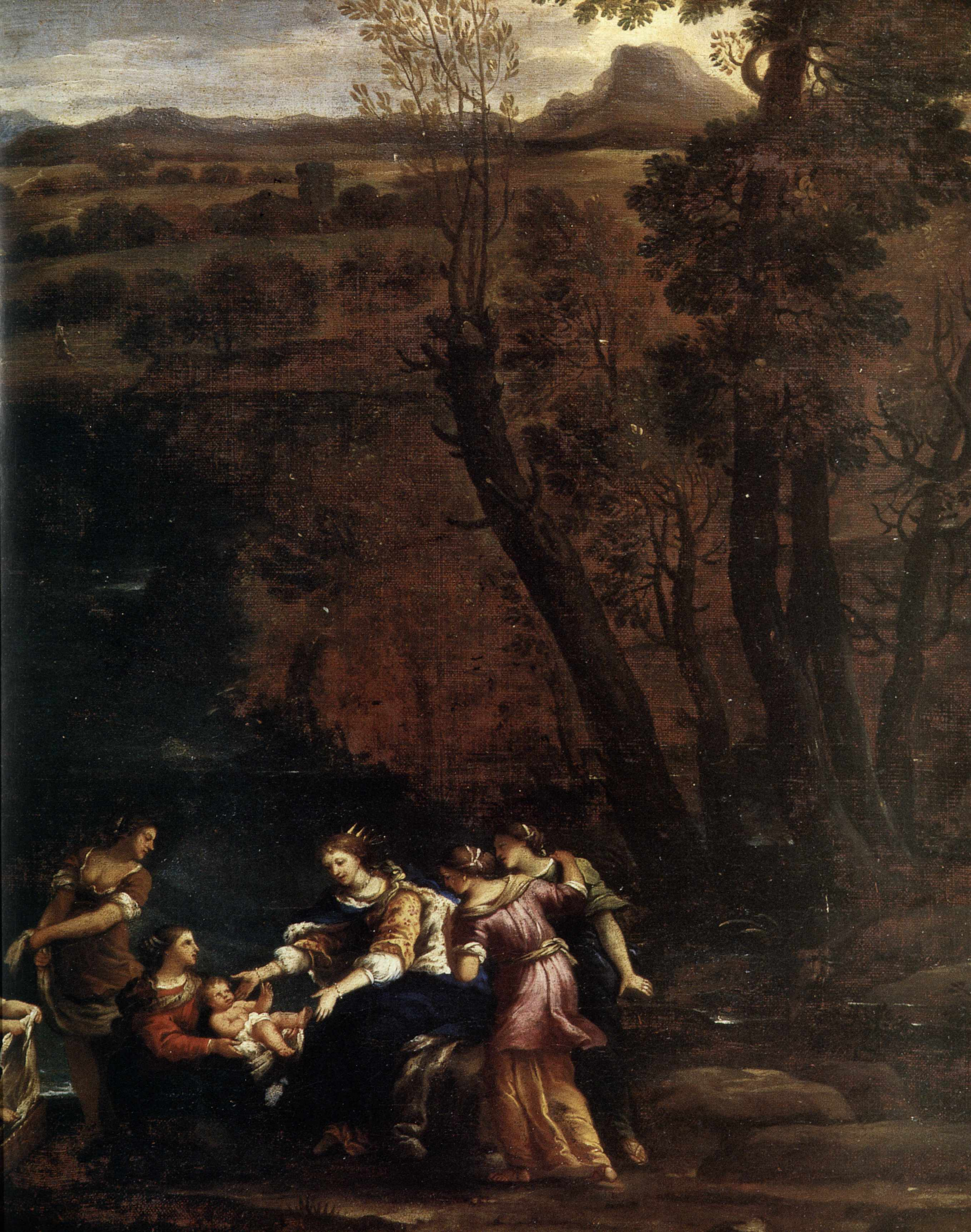
Secondo-terzo quarto del XVII secolo
Olio su tela, cm 73,5 × 99,5
Provenienza: acquisto 1969
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

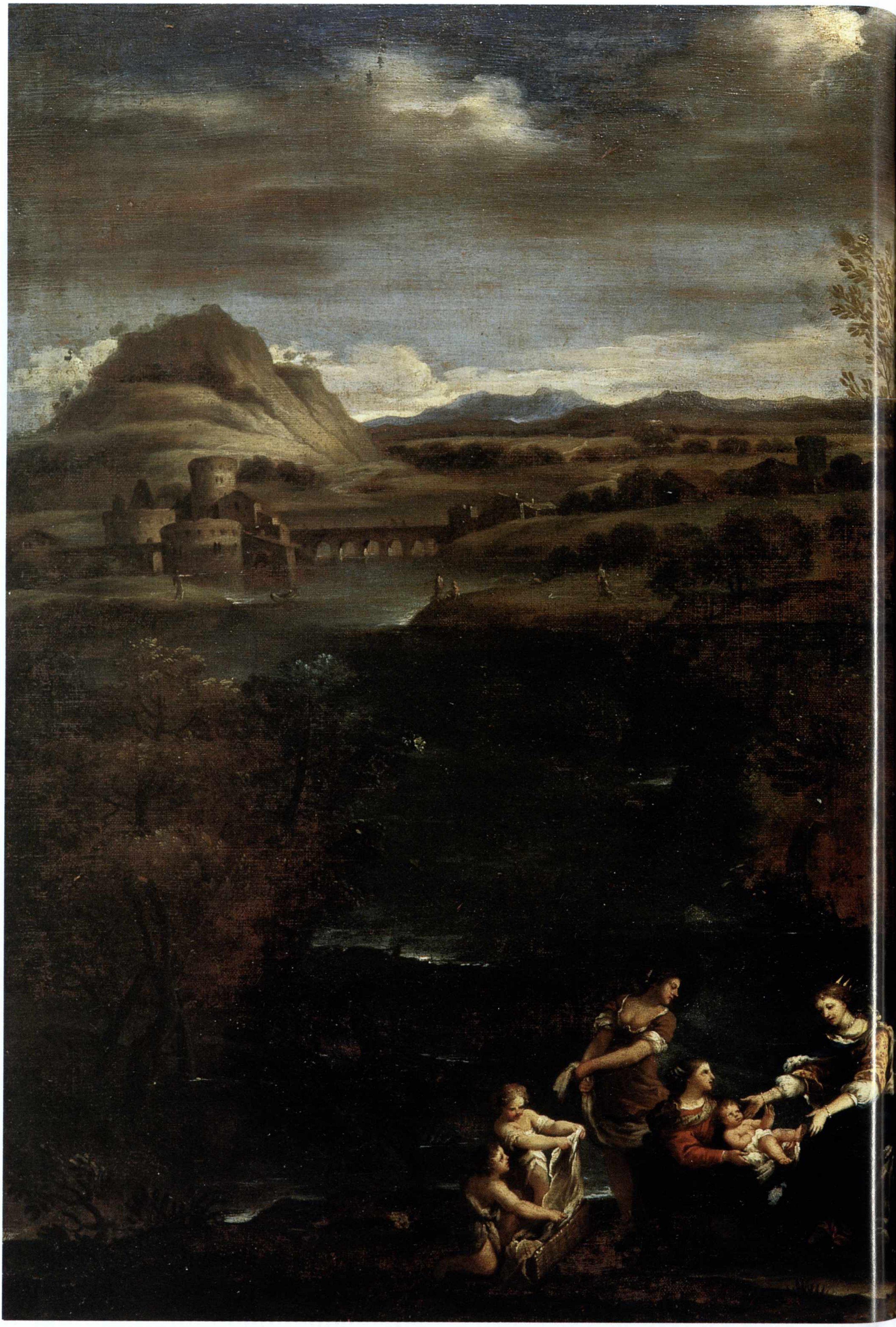
Attribuito al Domenichino nel 1972, il dipinto è stato espunto dal catalogo dell'artista da Richard Spear (1982), che lo ha ritenuto opera più tarda, di ambito romano, da collocare nella cerchia di Pietro da Cortona. Già Arcangeli riteneva in effetti non facile la datazione della tela, di cui ravvisava *"riscontri fortissimi"* con il gruppo dei paesaggi del Louvre, e in particolare con il paesaggio di *Erminia tra i pastori* di Domenichino, traendone per confronto una possibile datazione intorno al 1625. Il problema del paesaggio, uno dei più complessi e spinosi nell'opera di Domenichino, è stato considerato, negli studi più recenti, alla luce degli interventi di collaborazione con pittori 'specialisti' di questo genere, fra i quali fondamentale è la figura di Giovan Battista Viola (Bologna 1576 - Roma 1622), al quale oggi il paesaggio di *Erminia tra i pastori* viene concordemente attribuito (R.E. Spear, *Domenichino e Viola*, in *Domenichino 1581-1641*, catalogo della mostra [Roma], Milano 1996, pp. 163-169, in particolare p. 165).

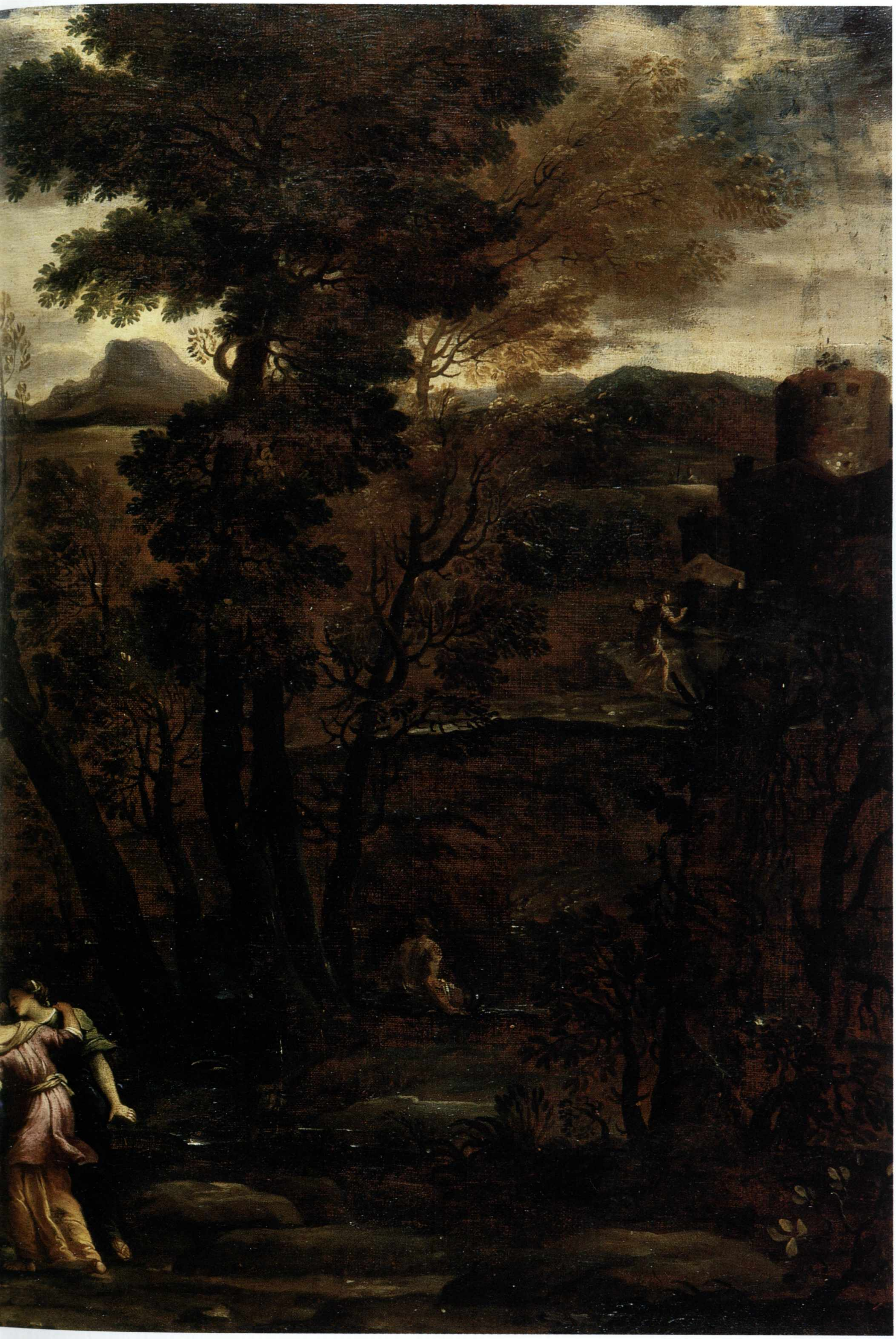
L'opera in collezione presenta caratteristiche vicine alla paesistica orbitante intorno a Domenichino nell'orizzonte ampio e rialzato, delimitato a destra dalla quinta scenica degli alberi; il cielo quasi sporco d'inchiostro, la resa dei piani digradanti dell'orizzonte, tipicamente illuminati, connotano uno stile effettivamente derivante dai paesaggi di Viola. Le architetture raffigurano un contesto romano, con le due rocche poste alle estremità, mentre sulla sinistra il ponte attraversa la larga distesa d'acqua che giunge in primo piano. Un paesaggio 'eroico', concepito come genere pittorico in cui la natura assume un'intonazione monumentale e solenne. Nel gruppo di personaggi, concentrato nella zona inferiore del dipinto, sono evidenti tuttavia caratteristiche di stile proprie dell'ambito di Pietro da Cortona per le pose teatrali e la resa sontuosa e vibrante delle vesti. Gli incarnati appaiono rischiarati con un lume, in realtà poco naturale, che crea zone d'ombra colorata. La loro raffinata fattura contrasta con quella della figura tracciata in evidente sproporzione vicino alla rocca sulla destra. L'insieme porta a considerare verosimile l'ipotesi che il brano biblico in primo piano sia da attribuire a un pittore differente rispetto all'autore del paesaggio.

(M.M.)

Bibliografia
A. Emiliani, F. Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, pp. 359-360, n. 21; R.E. Spear, *Domenichino*, New Haven - London 1982, I, p. 314.







Giovan Francesco Gessi

(1588-1649)

Allegoria della Pittura

1630 circa
Olio su tela, cm 99 × 100,5
Provenienza: acquisto 1972
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

Francesco Gessi studiò e collaborò con Guido Reni assimilando profondamente il rigore classico della sua pittura. Come il suo maestro, tuttavia, si confrontò con la cultura pittorica di altri centri, quali Roma, Napoli, Firenze, di cui sperimentò le tendenze più interessanti.

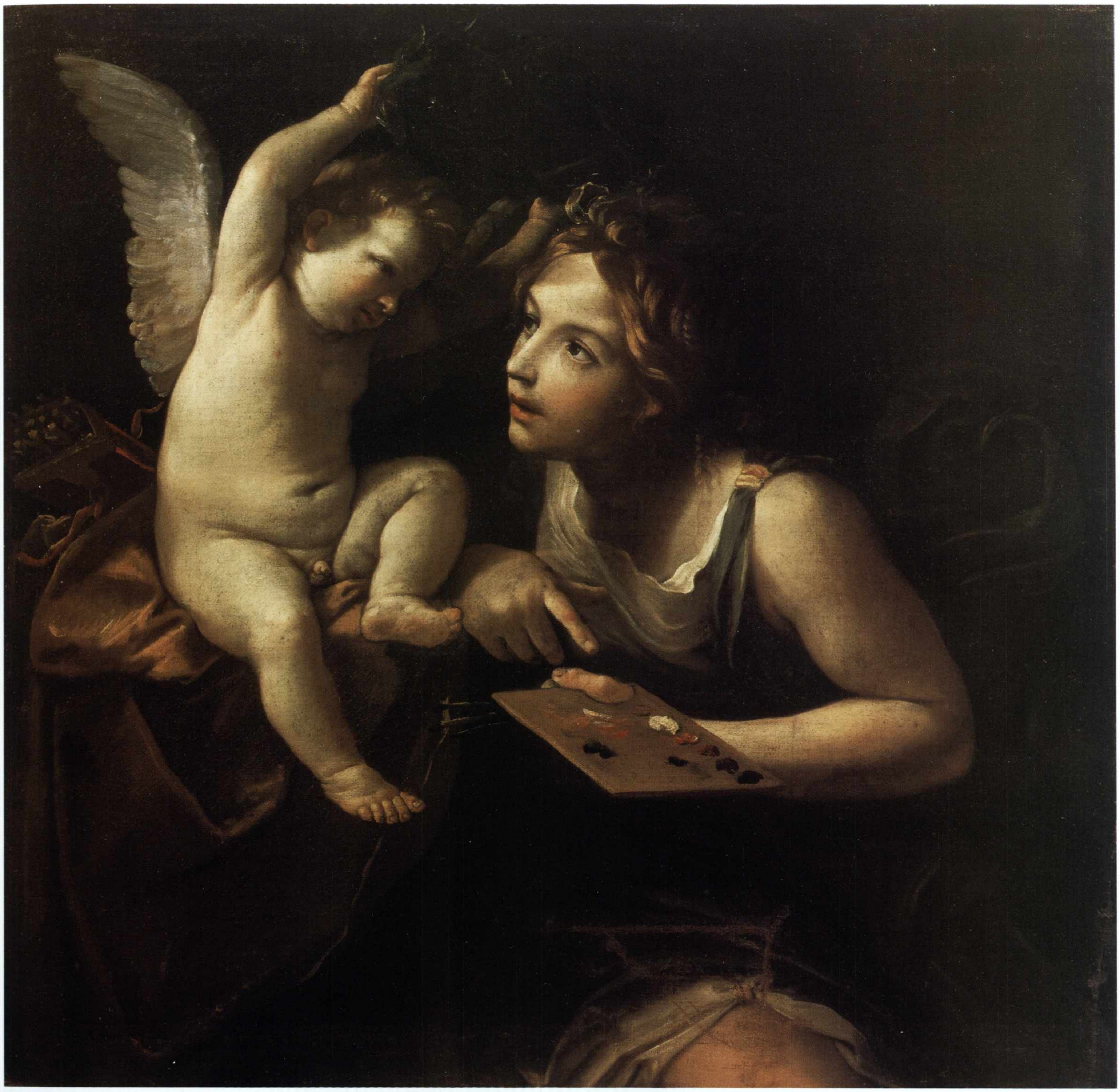
È quanto accade anche in questo dipinto, ove la figura del piccolo genio alato che incorona la personificazione della Pittura ha una grande dignità formale tipicamente reniana, con l'ampio gesto del braccio destro che disegna, insieme alla torsione del busto e alla gamba, una sorta di arco, il cui semigiro pare comprendere visivamente lo scorcio della testa e degli altri arti, bilanciato nella direzione opposta dall'ala. Il dato reale, pur tradotto con un colore prezioso e tenero, focalizzato con una luce che determina un deciso chiaroscuro, viene insomma idealizzato.

La luce è pur quella di Caravaggio, che Reni e Gessi osservarono a Roma negli anni dieci, ma, svincolata qui da implicazioni iconologiche, diviene uno strumento di costruzione formale.

(S.B.)

Bibliografia

J.T. Spike, recensione a A. Emiliani, F. Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti,* Bologna 1972, in "The Burlington Magazine", 947, 1982, p. 108; *Da Correggio a Crespi. Pittura dal Cinquecento al Settecento in Emilia e in Romagna*, catalogo della mostra, a cura di A. Emiliani, M. Scolaro, Bologna 1991, p. 74, n. 37; E. Negro, *Francesco Gessi*, in *La scuola di Guido Reni*, a cura di E. Negro, M. Pirondini, Modena 1992, p. 241, fig. 255; *Tesoros del Arte Italiano. La Pintura en Emilia y Romagna del siglo XVI al XVIII*, catalogo della mostra (Santiago del Cile), a cura di A. Emiliani, M. Scolaro, Bologna 1992, pp. 110-111; M. Scolaro in *Splendor of the Baroque*, catalogo della mostra, a cura di A. Emiliani, Sydney 1993, pp. 96-97, n. 44; *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Dipinti dal XVII al XX secolo*, catalogo della mostra (Carpi), a cura di F. Varignana, Bologna 1998, pp. 85-86, n. 2; A. Pellicciari in *Elisabetta Sirani. Pittrice eroina. 1638-1665,* catalogo della mostra, a cura di J. Bentini, V. Fortunati, Bologna 2004, p. 232-233, n. 86.



Anonimo bolognese

(prima metà del XVII secolo)

La peste del 1630 a Bologna

Post 1630
Olio su tela, cm 70 × 87
Provenienza: acquisto 1931
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

L'epidemia di peste del 1630, cui fa riferimento il soggetto del dipinto, come riferiscono le statistiche, costò la vita a 40.000 persone fra città e contado. Sulla tela è raffigurata la zona di Bologna più duramente colpita: quella attraversata dalla strada di San Mamolo, terminante all'omonima porta raffigurata sullo sfondo (l'attuale via Massimo D'Azeglio). La presenza di alcune iscrizioni rende particolarmente interessante la veduta, anche in relazione ad alcuni edifici che non esistono più – come ad esempio la chiesa di Santa Maria delle Grazie o della Pace, raffigurata sulla destra della strada –, o che hanno cambiato destinazione d'uso – come il collegio contrassegnato con la dicitura PUTTE DI S. CROCE, sede della Scuola Media Carducci (via D'Azeglio 82), come riconosciuto dalla Varignana.

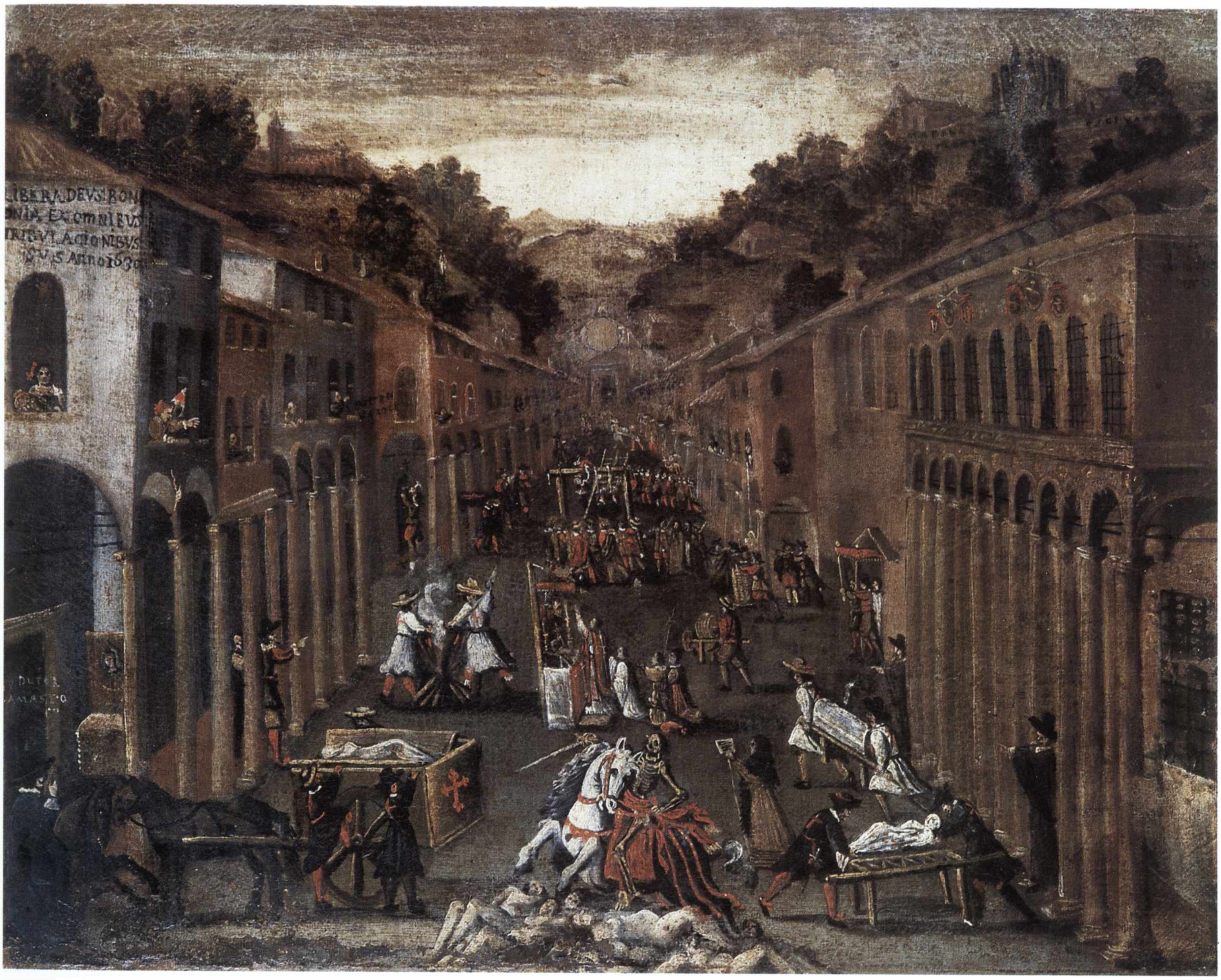
In primo piano, sull'edificio di sinistra, è chiaramente leggibile l'invocazione che permette di ipotizzare l'esecuzione dell'opera come sorta di ex voto a seguito della cessazione della peste: LIBERA DEUS BONOMIA EX OMNIBUS TRIBULACIONIBUS SUIS ANNO 1630. L'iscrizione in latino deve essere stata dettata dal committente, poiché, come ha ipotizzato la Varignana, l'autore del dipinto – come probabilmente anche dell'altro con medesimo soggetto, ma senza didascalie, dell'Archivio di Stato di Bologna – appare di schietta tradizione popolare: più attento a ricordare i tremendi avvenimenti di quel periodo, piuttosto che a porre attenzione all'aspetto formale e stilistico del soggetto.

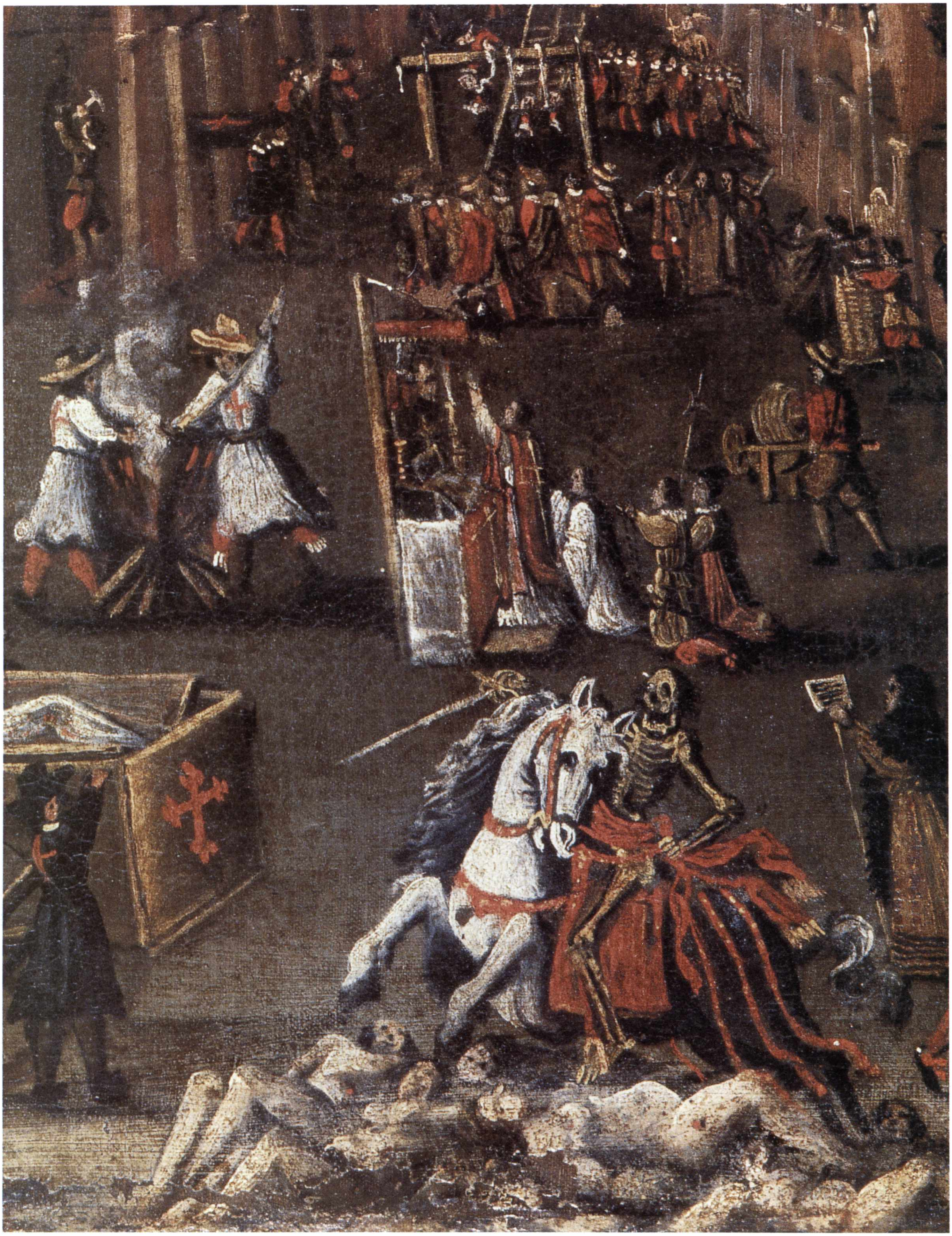
Altro edificio segnalato è il primo sulla destra, dove compare la dicitura CASA DI MONTALTO; si tratta del collegio voluto da Sisto V (1587) – il quale vi lasciò le sue insegne – per ospitare gli studenti marchigiani (è il collegio di via D'Azeglio, poi dedicato a San Luigi) e che in quest'occasione venne adibito a lazzaretto, come tanti altri conventi della città. Tuttavia l'indicazione più interessante, riportata in bianco e apposta sul primo edificio in basso a sinistra, è quella che identifica l'abitazione del dottor Giacomo Amaseo Fabri (DUTOR AMASEO), illustre cittadino bolognese, che prestò la sua opera nel corso dell'epidemia, trovandovi un rimedio di cui però non poté beneficiare, poiché morì il giorno dopo la scoperta.

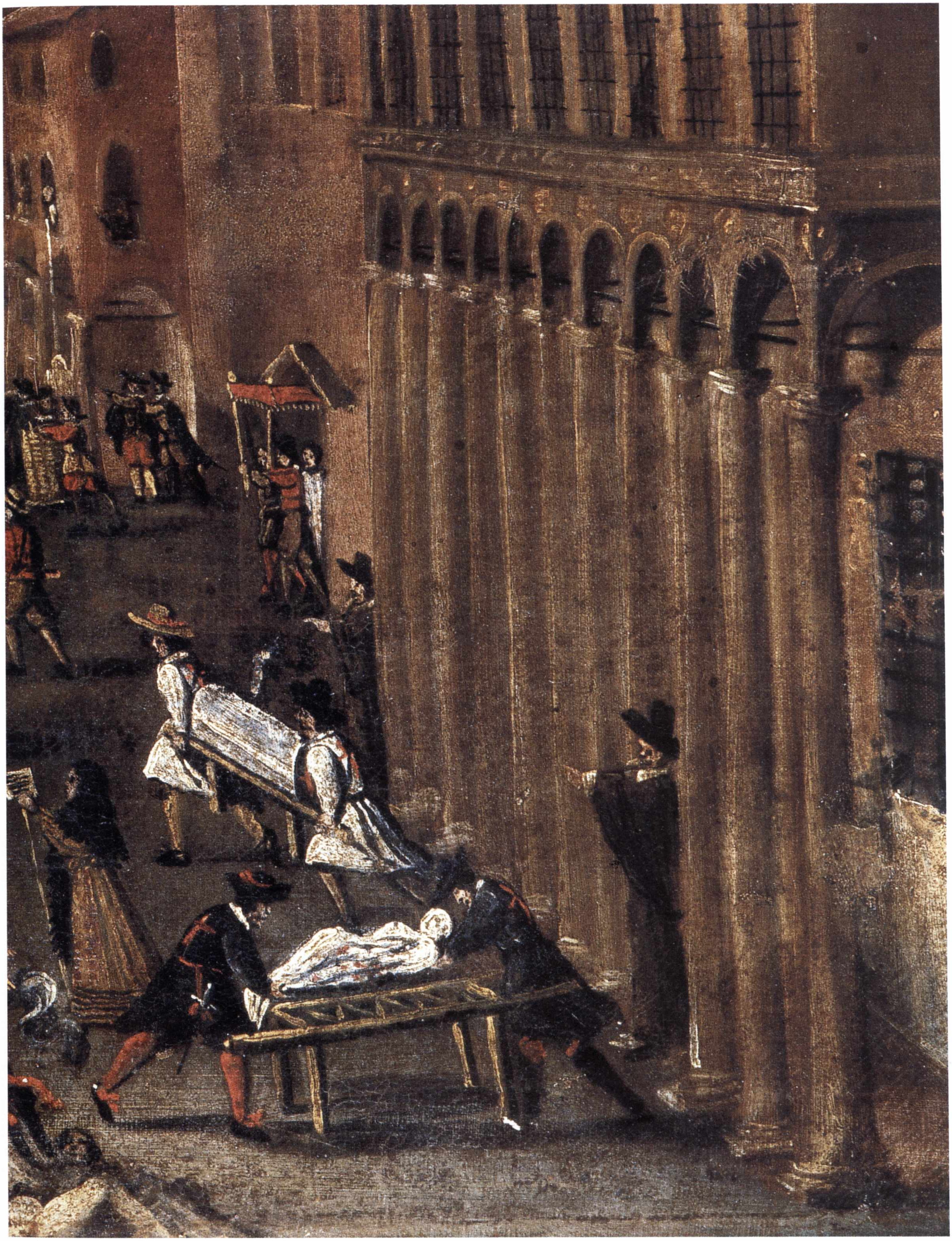
Ciò che appare di straordinario interesse è la raffigurazione dei particolari, dai colori degli abiti dei monatti, in rosso e nero, all'atmosfera di grande partecipazione degli altri numerosi personaggi, diversamente impegnati: chi a pregare, chi a prendere provvedimenti sanitari bruciando gli abiti infetti o murando le porte di case contagiate, chi a reprimere lo sciacallaggio impiccando i ladri còlti a derubare i defunti. Si nota anche il funerale di un personaggio tanto importante da ricevere una cerimonia funebre personale, assolutamente straordinaria in un momento in cui i morti, caricati alla bell'e meglio sui carri, venivano scaricati dietro le mura della città, soprattutto nella zona della Grada, tra la porta Sant'Isaia e quella di San Felice. Sullo sfondo, infine, la chiesa di San Michele in Bosco a sinistra e quella dell'Osservanza a destra (MADONA OSERVANZA).

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA
A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, pp. 360-361, n. 22 (con bibliografia precedente).


LIBERA DEVS BON
ONIA EX OMNIBVS
TRIBVLACIONIBVS
ANNO 1630





Giovan Francesco Barbieri, detto il Guercino

(1591-1666)

Le lacrime di San Pietro

1650
Olio su tela, cm 110 × 85,2
Provenienza: acquisto 1984
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

Il dipinto raffigura l'episodio di San Pietro che si rende conto di aver tradito Cristo per ben tre volte prima del canto del gallo. Recentemente si è voluto sottolineare l'attenzione del Guercino verso questo particolare soggetto, più volte raffigurato dall'artista, il quale pare insistere sul "*tema della contrizione e del pentimento, cercando l'ossimoro sentimentale più estremo: facendo piangere una pietra*" (M. Pulini in *Guercino. Poesia e sentimento nella pittura del '600*, catalogo della mostra [Milano-Roma], a cura di D. Mahon, M. Pulini, V. Sgarbi, Novara 2003, p. 188, n. 49).

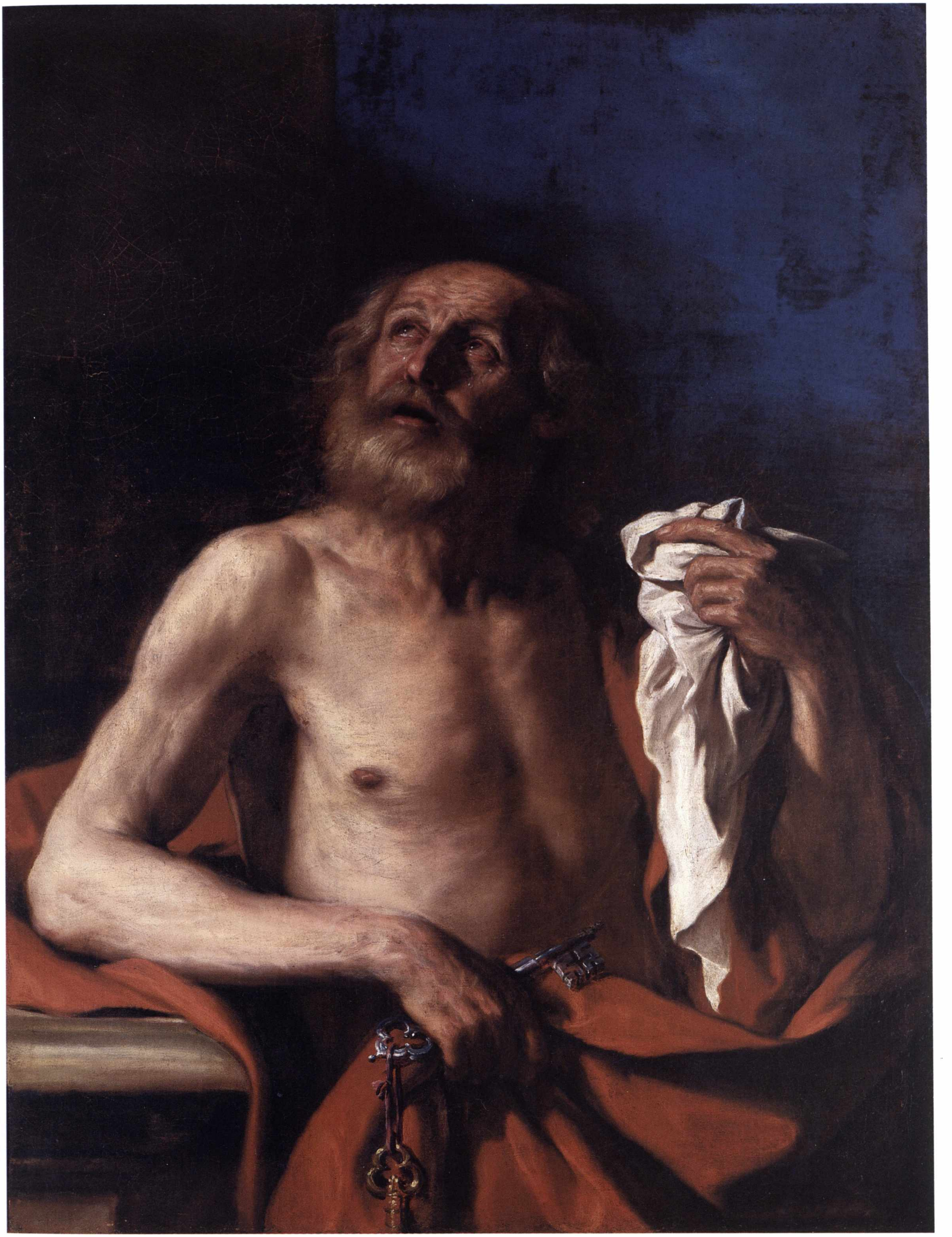
L'opera si data al 1650, con un riferimento preciso all'11 ottobre, secondo quanto riportato nel celebre *Libro dei conti* (compilato dall'artista a partire dal 1629 fino alla morte), preziosa fonte di informazioni ove sono segnati i compensi e i nomi dei committenti. Nel caso in esame si tratta del signor Aurelio Zanelletti di Reggio Emilia, già conosciuto dal Guercino per altre commissioni, che, per questo dipinto a 'mezza figura', sborsò "*dieci dubloni di Italia*", pari a cinquantanove 'ducatoni'.

Un Guercino assai maturo descrive con minuzia i dettagli del volto segnato da forti rughe, sulle quali scorrono le lacrime. Diversamente dalle rappresentazioni del soggetto nelle due versioni Koelliker di Milano (Pulini, 2003, pp. 172-173, 188-189), qui l'apostolo ha il grande fazzoletto leggermente più staccato dal viso e guarda verso il cielo a implorare il perdono divino. Un'immagine toccante in quanto il vecchio pescatore, apostolo di Cristo, esprime il suo disperato pentimento esibendo al tempo stesso le due chiavi, consueto attributo che evoca il potere terreno della Chiesa: dunque una possibile metafora di forza e insieme di fragilità umana.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA

L. SALERNO, *I dipinti del Guercino*, consulenza scientifica di D. Mahon, Roma 1988, p. 339; *Giovanni Francesco Barbieri. Il Guercino. 1591-1666*, catalogo della mostra, a cura di D. Mahon, Bologna 1991, p. 332, n. 127 (con bibliografia precedente); M. SCOLARO in *Splendor of the Baroque*, catalogo della mostra, a cura di A. Emiliani, Sydney 1993, pp. 102-103, n. 47; B. GHELFI, *Il libro dei conti del Guercino, 1629-1660*, Bologna 1997, p. 149, n. 429; M. MUSSINI, *Committenza e collezionismo d'arte a Reggio Emilia dalla fine del Cinquecento al primo Ottocento: alcune linee di lettura*, in *Sovrane passioni. Studi sul collezionismo estense*, a cura di J. Bentini, Milano 1998, pp. 245-260, in particolare pp. 247 e 256, n. 26; *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Dipinti dal XVII al XX secolo*, catalogo della mostra (Carpi), a cura di F. Varignana, Bologna 1998, p. 86, n. 3.



Simone Cantarini e collaboratori

(1612-1648)

Lot e le figlie

Quarto-quinto decennio del XVII secolo
Olio su tela, cm 131 × 174
Provenienza: acquisto 1986
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

È noto dalle fonti che Cantarini rappresentò più volte il tema di *Lot e le figlie*. Ciò trova conferma nelle numerose prove grafiche dell'artista che documentano lo studio per diverse composizioni, tra le quali una in particolare (Milano, Pinacoteca di Brera, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 515) è ritenuta il precedente più vicino rispetto all'unica tela con tale soggetto attribuita con certezza alla mano del Pesarese (già Bologna, collezione privata); l'esecuzione di questo dipinto viene collocata intorno al 1637, durante i difficili anni bolognesi segnati dal dilaniante confronto con Guido Reni (R. Morselli, in *Simone Cantarini detto il Pesarese 1612-1648*, catalogo della mostra [Bologna], Milano 1997, pp. 114-115, n. I.23). Ulteriori tele raffiguranti il tema biblico sono ricordate nel corso del XVIII secolo in palazzo Monti e nelle collezioni Boschi e Aldrovandi a Bologna, nonché nell'inventario dei beni dello stesso pittore a Pesaro. Resta tuttavia estremamente difficile l'individuazione del numero esatto delle opere effettivamente attribuibili al pittore, rispetto alle quali i diversi disegni noti forniscono un'indicazione solo parziale.

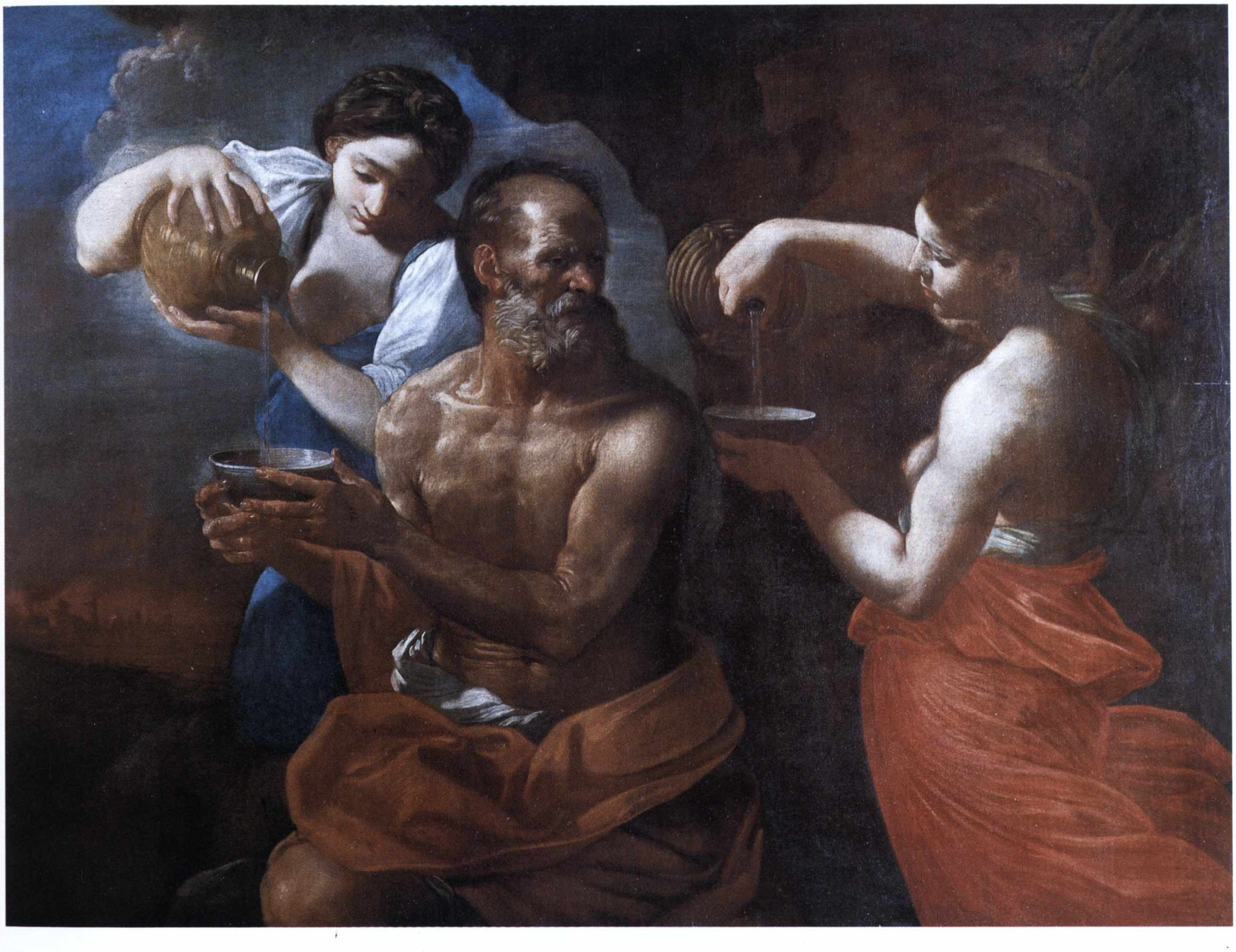
Nel dipinto in collezione la figura di Lot è posta al centro; le due figure femminili sono raffigurate in piedi nell'atto di mescere il vino da piccole fiasche, l'una di profilo, su uno sfondo di roccia bruna contro il quale spicca l'incarnato perlaceo e il rosso acceso della veste dalle morbide pieghe; l'altra, come lo stesso Lot, si staglia contro il cielo notturno. Dominano i toni bruni interrotti dal blu brillante del tessuto e del cielo e il sorprendente rosso. Rimanda al Cantarini la struttura muscolosa del vecchio e l'insistenza sulle pieghe della carne, marcate da sottili linee parallele: un Lot accigliato, dal viso fortemente caratterizzato, vicino per molti aspetti anche se non completamente assimilabile alla tipologia dei personaggi biblici rappresentati dall'artista. Il drappeggio della veste della figura femminile a destra, dalla forte struttura fisica e dalla classica acconciatura, sembra derivare dal disegno di Simone raffigurante *Due studi per portatrici di acqua* (inv. 6213H, r., in M. Cellini, *"Disegni di Simon da Pesaro". L'Album Horne*, Milano 1996, p. 127, scheda 35), datato al periodo della piena maturità di Cantarini, intorno al quinto decennio del XVII secolo, e del quale sono stati evidenziati i profondi ed espliciti richiami al Raffaello dell'*Incendio di Borgo*, reiterati anche in altre prove grafiche (A.M. Ambrosini Massari, in *Disegni italiani della Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro. La collezione Costa e Silva*, a cura di A.M. Ambrosini, R. Morselli, Cinisello Balsamo 1995, pp. 134-135). Per una singolare circostanza, sul *recto* del foglio vi sono *Due studi per Lot e le figlie*, nessuno dei quali strettamente riferibile al dipinto in collezione, se non per la decisa torsione del capo del patriarca, per la tipologia e l'abbigliamento delle fanciulle.

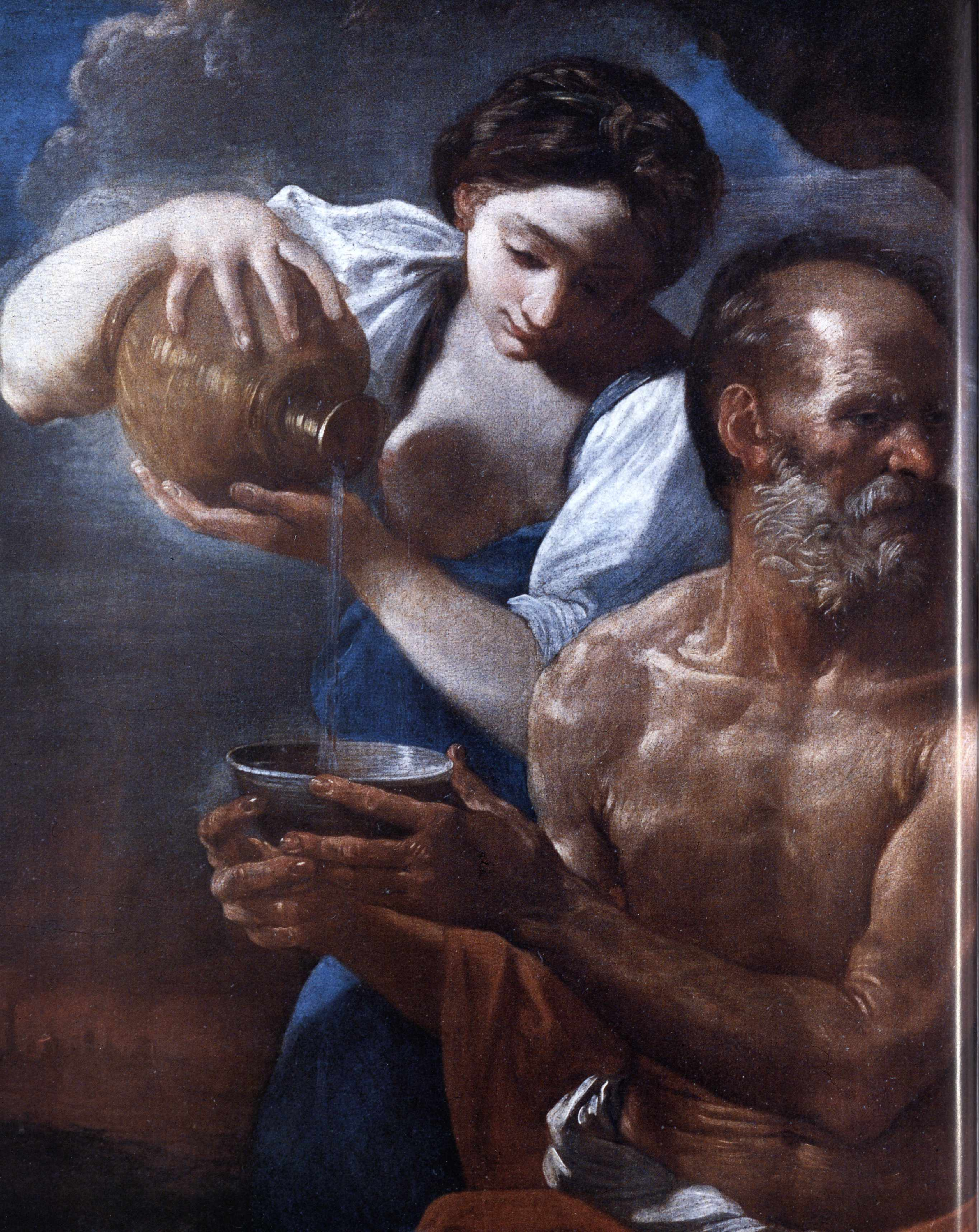
Recentemente restaurata e privata di alcune ridipinture, la tela lascia qualche perplessità nell'impianto cromatico, confermando quanto espresso da Andrea Emiliani in una comunicazione orale relativa all'attribuzione a Cantarini di quest'opera *"vigorosa e di ampio respiro"*, alla quale *"forse non è estranea la mano degli eredi* [...] *per esempio di Flaminio Torri, in alcuni particolari"*.

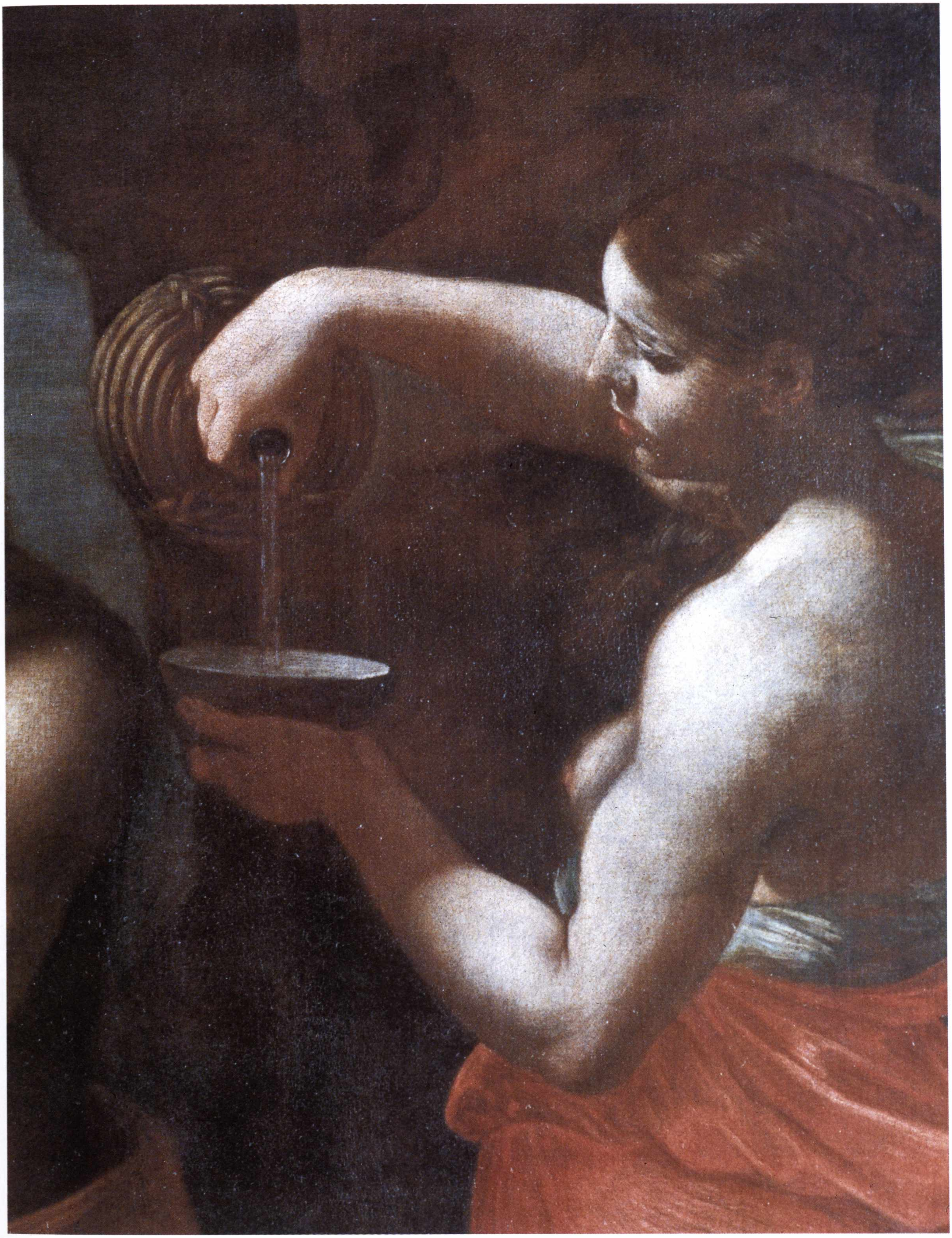
(M.M.)

BIBLIOGRAFIA

"Caveau - Progetto e continuità nei dipinti di una collezione istituzionale". L'arte in Emilia-Romagna tra Seicento e Settecento, a cura della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna, in *Bologna Arte Antiquaria*, Bologna, Palazzo di Re Enzo, 12-20 ottobre 2002.







Elisabetta Sirani

(1638-1665)

Ritratto di Anna Maria Ranuzzi Marsigli come Carità

1665
Olio su tela, cm 96 × 78
Provenienza: acquisto 1976
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

"Una Carità, per la quale ho voluto ritrarre la stessa sig. Anna Maria Ranuzzi Marsigli, come bellissima Dama, e similmente i suoi figli Silvio e Francesco Maria, il terzo facendolo di capriccio, e questa per l'Illustriss. sig. Co Annibale Ranuzzi, fratello della detta signora". Così scrive l'artista nelle *Nota delle pitture fatte da me Elisabetta Sirani*, poco prima della sua improvvisa morte nell'agosto del 1665. Il dipinto, punto di riferimento nella storia della ritrattistica bolognese delle seconda metà del XVII secolo, è firmato e datato ("*Elis.ta Sirani p. 1655*") sul polsino nero della manica sinistra.

Dall'indicazione della Sirani apprendiamo dunque che il dipinto fu richiesto dal fratello maggiore di Anna Maria Ranuzzi, il conte Annibale (noto collezionista e corrispondente artistico del principe Leopoldo de' Medici). Concordando evidentemente con il committente, e soprattutto con l'effigiata, il carattere allegorico della rappresentazione, l'artista raffigurò Anna Maria Ranuzzi con gli attributi della Carità. L'immagine è fedele alle indicazioni di Cesare Ripa nella ben nota *Iconologia*, ove la virtù è descritta come una donna che "*terrà nel braccio destro un fanciullo, al quale dia il latte, et due altri gli staranno scherzando à piedi*", ad indicare che, "*se bene la carità è una sola virtù, ha nondimeno triplicata potenza, essendo senz'essa, et la fede, et la speranza di nissun momento*". In due dei tre bambini la Sirani raffigura i figli della nobildonna avuti dal matrimonio con Carlo Marsigli (già committente della pittrice per un'altra *Carità*, perduta, ma, dalla descrizione della Sirani nella citata *Nota*, simile alla versione in esame), Silvio, il più grande di età, e Francesco Maria: il maggiore è raffigurato con un cedro, mentre il più piccolo, staccatosi dal seno della madre, è attratto dalle ciliegie. Il terzo bambino, appoggiato sulla spalla in atto di mostrare il frutto, venne dipinto "*facendolo di capriccio*", ma in rispetto della tradizionale iconografia della *Carità*.

I significati simbolici del cedro e delle ciliegie sono stati interpretati dalla Ghirardi (2004) rispettivamente come misericordia e come speranza di bene; possiamo tuttavia considerarli anche nei loro significati di fedeltà in amore e di dolcezza che deriva dalle buone azioni, forse ancora più coerenti con questo ritratto allegorico della Ranuzzi, la carità della quale, essendo sposa e madre, si proietta socialmente anzitutto nel contesto familiare, costituendone motivo di celebrazione.

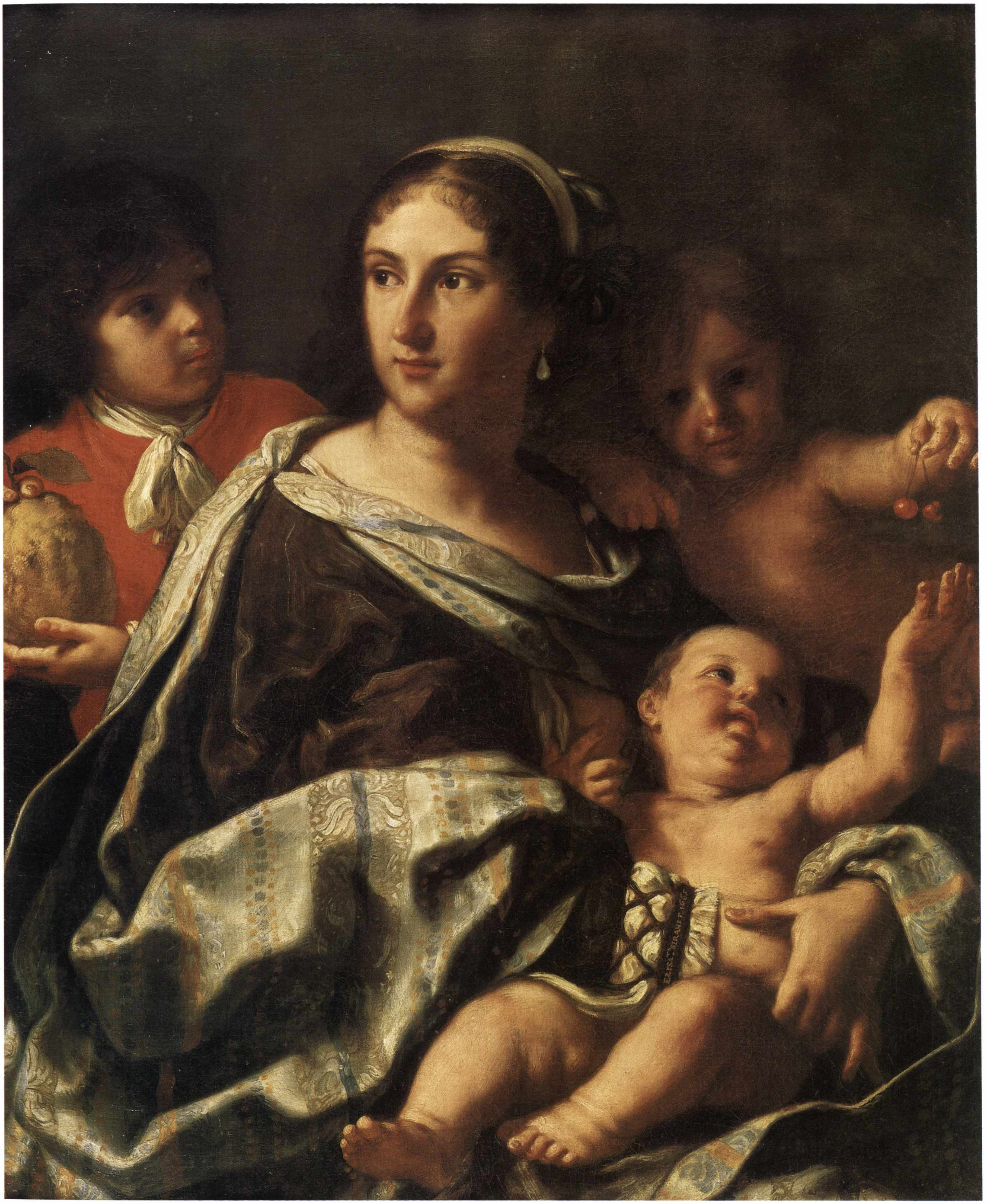
Oltre alla suggestione iconografica, l'opera rivela un'alta qualità pittorica e capacità descrittiva: lo si osserva nell'abito dalle stoffe ricche e abbondanti, cui fa da contrasto la semplicità dell'acconciatura che mette in risalto il raffinato orecchino di perla (altro simbolo di virtù), a riprova dell'abilità e del ruolo della Sirani nella Bologna seicentesca, esempio di donna illustre sulla scia di Guido Reni. Lo conferma proprio il particolare della firma, evidenziata dalle mani che si sovrappongono nell'abbraccio del fanciullo in primo piano, e soprattutto dal pollice destro: dettaglio significativo di un'affermazione della propria identità professionale, ma che probabilmente sottintende l'identificazione della stessa pittrice con una virtù tutta al femminile.

Del dipinto rimane un disegno preparatorio, oggi al Louvre.

(S.B.)

Bibliografia

C.C. Malvasia, *Felsina pittrice,* 1678, ed. 1881-1844, II, p. 400; *Da Correggio a Crespi. Pittura dal Cinquecento al Settecento in Emilia e in Romagna*, catalogo della mostra (Praga), a cura di A. Emiliani, M. Scolaro, Bologna 1991, p. 82, n. 41; *Tesoros del Arte Italiano. La Pintura en Emilia y Romagna del siglo XVI al XVIII*, catalogo della mostra (Santiago del Cile), a cura di A. Emiliani, M. Scolaro, Bologna 1992, pp. 116-117, n. 33; *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Dipinti dal XVII al XX secolo,* catalogo della mostra (Carpi), a cura di F. Varignana, Bologna 1998, pp. 86-87, n. 4; B. Bohn in *Elisabetta Sirani. Pittrice eroina. 1638-1665,* catalogo della mostra, a cura di J. Bentini, V. Fortunati, Bologna 2004, pp. 205-206, n. 52; A. Ghirardi in *Elisabetta Sirani. Pittrice eroina. 1638-1665*, cit., pp. 204-205, n. 51 (con bibliografia precedente); A. Modesti, *Elisabetta Sirani. Una virtuosa del Seicento bolognese*, Bologna 2004, pp. 273-274, figg. 159-160.



Filippo Lauri

(1623-1694)

La visione di Sant'Antonio da Padova

1640-60 circa
Olio su tela, cm 41 × 32
Provenienza: acquisto 1971
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

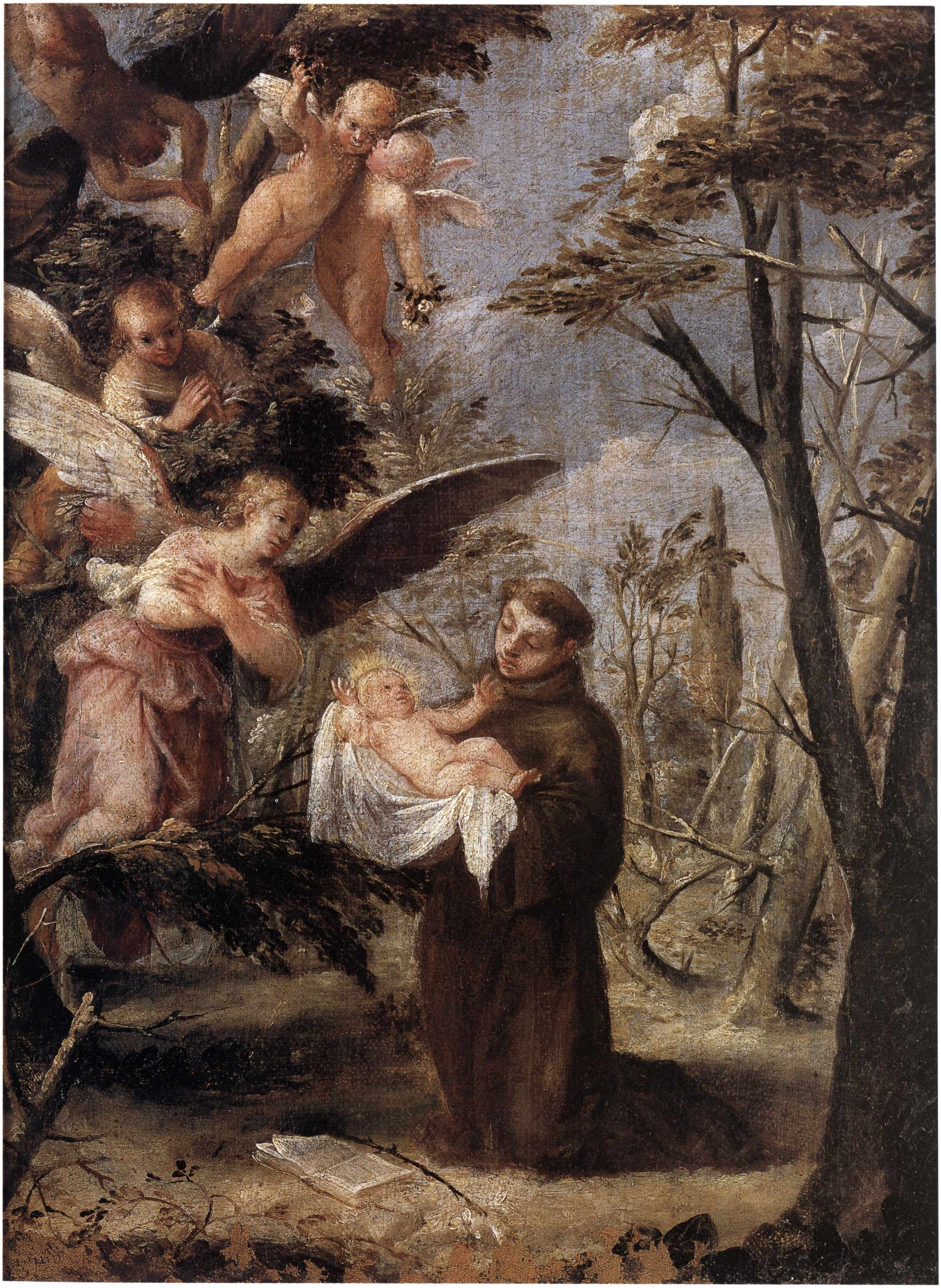
Il piccolo dipinto, proveniente dalla collezione Raimondi, mostra la visione di Sant'Antonio da Padova, secondo il racconto del *Liber Miraculorum* del 1370 circa, fonte che, a partire dal secolo XV, ispirò la consueta iconografia del santo francescano, raffigurato con il Bambino Gesù tra le braccia (M.L. Casanova, *Antonio da Padova, santo, Iconografia*, s.v. in *Bibliotheca Sanctorum*, II, Roma, ed. 1990, coll. 179-186). La scena, ambientata in un bosco fra alberi non troppo frondosi, vede sulla sinistra la schiera degli angeli che appaiono fra i cespugli e che, verso l'alto, sono raffigurati in veste di infanti in atto di mostrare il cielo e con le mani piene di rose. Si osservi l'angioletto dell'angolo superiore sinistro, dipinto in una curiosa posizione da tuffatore.

L'attribuzione a Filippo Lauri spetta a Roberto Longhi, che vi riconobbe quelle caratteristiche di raffinatezza e delicatezza degli impasti cromatici che fecero molto apprezzare questo artista, collaboratore di Pietro da Cortona e specializzato, tuttavia, in opere devozionali di piccolo formato. Il pittore fu noto a Roma anche per questa produzione legata alla spiritualità religiosa, e in particolare francescana (è interessante in proposito notare che il Lauri fu ammesso alla confraternita delle Stimmate, nell'omonima chiesa di Roma, poco prima della sua morte).

(S.B.)

Bibliografia

A. Emiliani, F. Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, p. 364, n. 28.



Anonimo bolognese

(prima metà del XVIII secolo)

Apoteosi di Santa Caterina de' Vigri

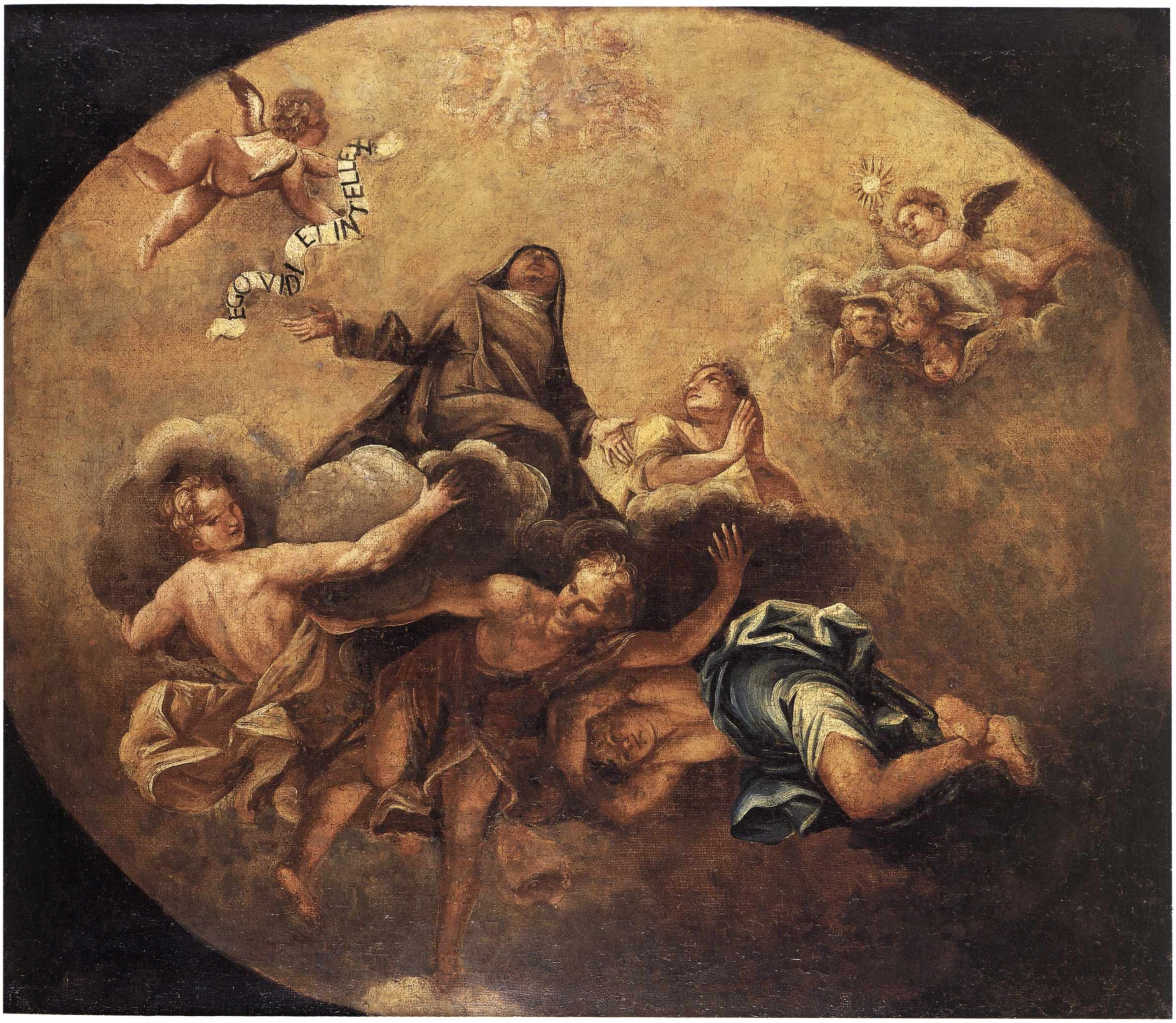
XVIII secolo
Olio su tela, cm 63,5 × 72
Provenienza: acquisto 1967
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

Il dipinto è importante testimonianza dell'affresco di Marcantonio Franceschini, eseguito sulla volta centrale della chiesa bolognese del Corpus Domini (1695 circa) e danneggiato dai bombardamenti del 1943. Inizialmente ritenuta un bozzetto autografo preparatorio, la tela è stata invece datata genericamente dalla Varignana al secolo XVIII e attribuita a ignoto pittore bolognese. Il soggetto illustra l'apoteosi della santa bolognese per eccellenza, Caterina de' Vigri (G.D. Gordini, *Caterina da Bologna, santa*, s.v. in *Bibliotheca Sanctorum*, III, Roma, ed. 1990, coll. 980-982). Nata nel 1413 e subito introdotta nella corte estense a Ferrara, la Vigri studiò letteratura, poesia e musica, arricchendo in breve tempo le sue notevoli doti. Fra il 1427 e l'anno successivo decise di lasciare la corte ed entrò nella pia istituzione di Lucia Mascheroni, passando poi, dopo avere superato diaboliche tentazioni, nel monastero delle clarisse del Corpus Domini di Ferrara (1431). Esempio di grazia e virtù, fu eletta badessa e fondò a Bologna il monastero dedicato allo stesso Corpus Domini (1456), continuando a vivere in stretta clausura, carità ed umiltà. Morì nel marzo del 1463. Nel luglio dello stesso anno il suo sepolcro venne aperto: per tre mesi il suo corpo emanò un soavissimo profumo ed il viso presentò un colorito roseo. Il suo corpo è tuttora venerato nella chiesa bolognese.

Invocata santa dai bolognesi prima della canonizzazione, fu solo nel 1712, per volontà di Clemente IX Rospigliosi, che la Vigri poté aspirare alla gloria degli altari, seppure già qualche anno prima il Franceschini l'avesse ritratta in cielo, trasportata dagli angeli, al cospetto di Dio.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA
A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, p. 366, n. 32.


EGO VIDI ET INTELLEX

Domenico Maria Canuti (attr.)

(1626-1684)

Morte di santo o beato non identificato

Sesto decennio del XVII secolo (?)
Olio su tela applicata su tavola, cm 40 × 30
Provenienza: acquisto 1971
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

È Francesco Arcangeli ad attribuire il piccolo dipinto al pittore bolognese Domenico Maria Canuti, avvicinato inoltre, dalla Varignana, al ciclo con sei episodi della vita di Bernardo Tolomei, eseguito intorno al 1666 per la chiesa di San Benedetto Novello a Padova (ciclo smembrato e in parte perduto: due opere sono nei depositi del Museo Civico della città).

La studiosa, che riprende la testimonianza di Luigi Crespi sulla presenza dell'artista a Padova nel citato anno, avanza ancora l'ipotesi che l'opera possa essere considerata bozzetto preparatorio per il ciclo della chiesa di San Benedetto.

Nell'ultima monografia dedicata al Canuti, Simonetta Stagni ritiene tuttavia la tela di autore indeterminato, per "*le differenze stilistiche e qualitative*" tra l'opera in esame e le altre certe dell'artista. La questione attributiva pone interrogativi interessanti, ma anche la lettura esatta del soggetto rimanda a considerazioni iconografiche che, fino ad ora, non erano state approfondite con la dovuta attenzione. Certamente su entrambe pesa la consistente lacuna centrale.

Non esiste nessun santo con il nome di Bernardo Tolomei, semmai un beato, nato a Siena nel 1272 e morto nella stessa città nel corso nella celebre epidemia di peste del 1348. Il religioso, che inizialmente abbracciò la regola di San Benedetto – e che fondò il monastero di Santa Maria di Monte Oliveto –, vestì più tardi l'abito bianco cambiando il nome in Bernardo, per la sua devozione alla Vergine Maria, propria di San Bernardo da Chiaravalle.

Si notano dunque delle incongruenze: chi è il religioso – sicuramente santo o beato data la presenza dell'aureola – in punto di morte e protagonista dell'opera, attorniato da fedeli confratelli? Egli ha l'abito scuro, mentre gli altri indossano sai di colore bianco, spesso con cappucci neri; ciò crea ulteriori difficoltà nell'individuazione dell'ordine di appartenenza. Se è corretta l'attribuzione della Varignana, il personaggio va identificato con il Tolomei, il cui culto padovano andrebbe approfondito; se invece si accetta l'ipotesi della Stagni, il religioso potrebbe essere un altro personaggio, magari un benedettino. Il problema rimane aperto.

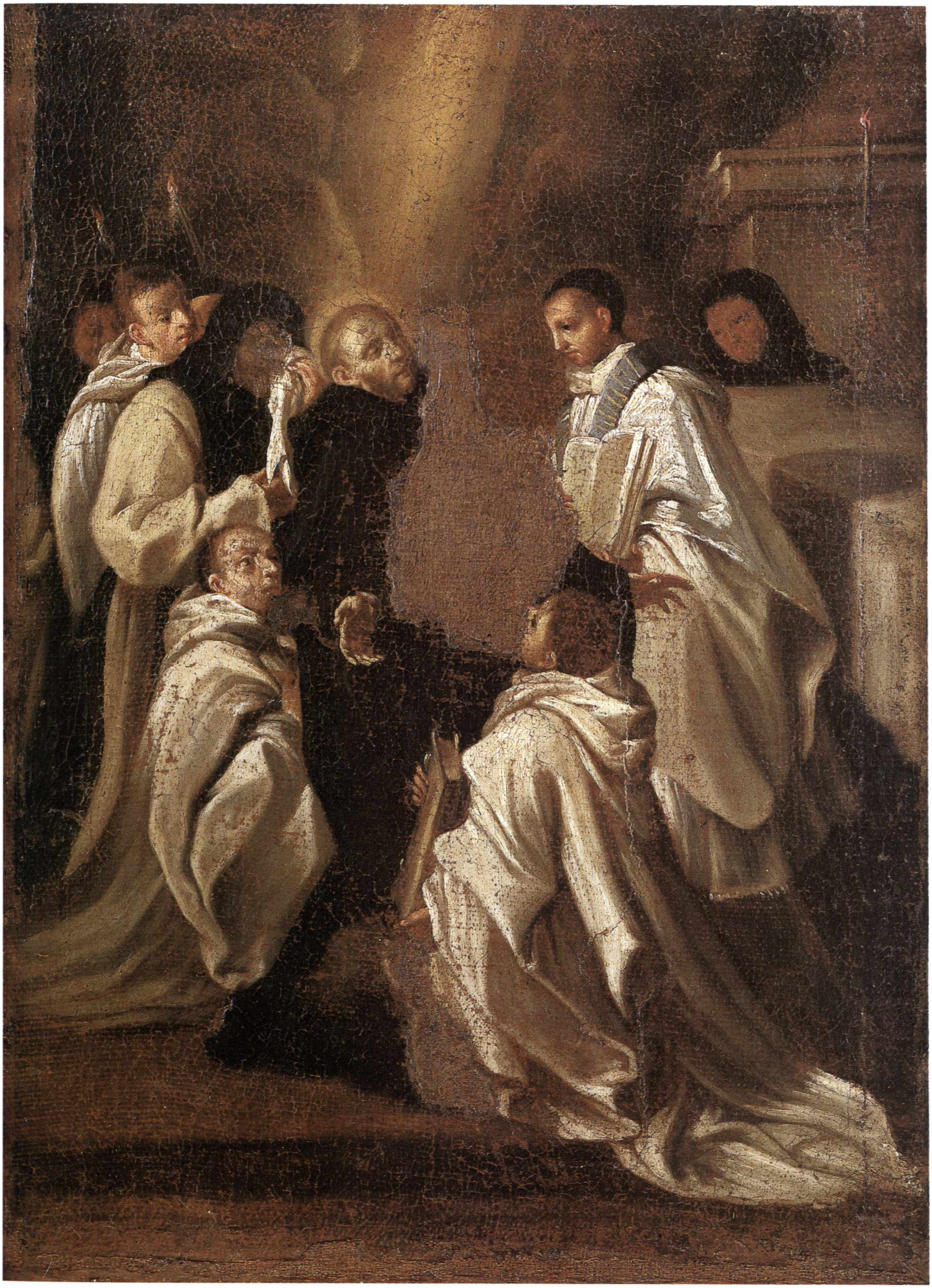
Per l'identificazione del Tolomei (con l'abito nero a ricordo della sua prima appartenenza all'ordine benedettino?) potrebbe aiutare la presenza dei libri che i confratelli (che in alcuni casi vestono l'abito bianco, proprio dell'ordine) mostrano, in ricordo delle Costituzioni Olivetane, redatte dopo la sua morte, fra il 1351 e il 1360, e basate sui suoi scritti, che rivelano un rigoroso ideale monastico. Tuttavia, da ricerche effettuate sull'iconografia del senese, questi è sempre raffigurato in abito bianco e privo di barba, elementi che non contraddistinguono il religioso del dipinto, il quale rimane al momento sconosciuto.

L'esecuzione del dipinto vede l'utilizzo di una tecnica rapida, seppure accurata, sia nella resa dei panneggi che in quella delle fisionomie dei personaggi.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA

A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, p. 367, n. 34 (con bibliografia precedente); S. STAGNI, *Domenico Maria Canuti. Pittore (1626-1684)*, Rimini 1988, pp. 225-226, n. 88.



Lorenzo Pasinelli

(1629-1700)

Angelica e Medoro

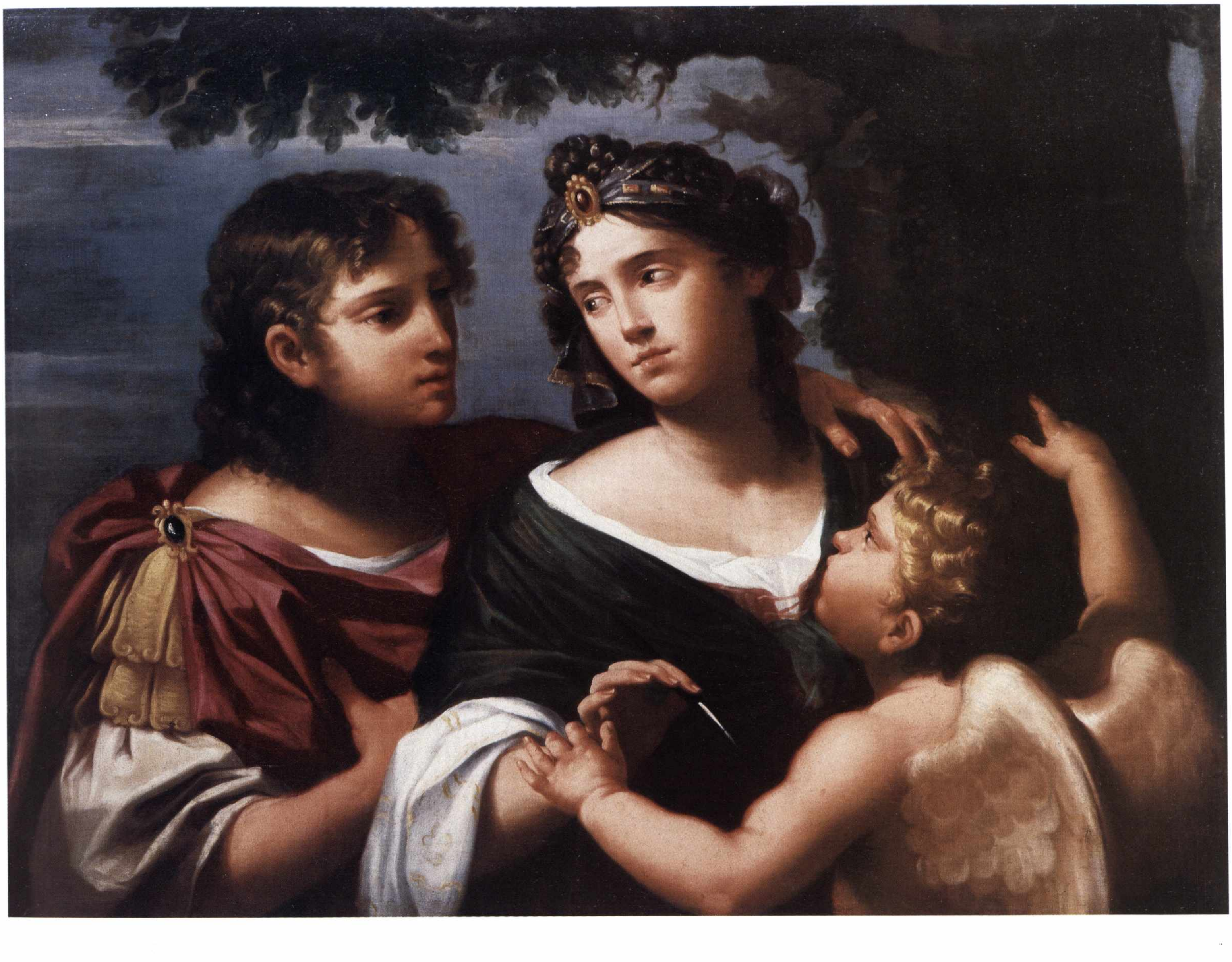
1660 circa
Olio su tela, cm 94,5 × 126
Provenienza: acquisto 1985
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

"Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto / vedesse ombrare o fonte o rivo puro, / v'avea spillo o coltel subito fitto; / così, se v'era alcun sasso men duro: / et era fuori in mille luoghi scritto, / e così in casa in altritanti il muro, / Angelica e Medoro, in varii modi / legati insieme di diversi nodi" (*Orlando Furioso*, XIX, 36, ed. Einaudi, Torino 1992). Questa è la fonte letteraria cui si ispirò il Pasinelli per la realizzazione del suo dipinto; qui i due amanti sono accompagnati da Cupido, senza frecce, ma con il piccolo dito paffuto, indicante il tronco su cui la giovane sta per incidere il nome del suo innamorato. Scena graziosa, prova di grande abilità cromatica, appartiene al gruppo di dipinti con "*molte mezze figure per vari personaggi*", per i quali l'artista era noto, secondo quanto riportato nella biografia di G.P. Zanotti (*Nuovo fregio di gloria a Felsina sempre pittrice nella vita di Lorenzo Pasinelli pittor bolognese,* Bologna 1739). Secondo i recenti studi di C. Baroncini (1993), gli elementi presenti nell'opera – l'albero indicato da Cupido, lo stiletto di Angelica così come il risvolto della sua veste sul braccio e le pieghe della manica di Medoro – richiamano soluzioni formali già adottate dal Pasinelli, che portano a datare l'opera agli anni sessanta del XVII secolo. L'atmosfera che caratterizza i personaggi è di sospensione: tutto è legato a quel gesto ancora di là da venire, legato alla mano di Angelica pronta a incidere il nome del suo amore sul tronco, affinché tutti possano conoscerlo. Si noti l'elaborata acconciatura della fanciulla, i cui capelli intrecciati sono fermati da una sorta di turbante – motivo caro anche al Reni e al Domenichino –, arricchito sulla fronte da una pietra montata in un'incastonatura simile al fermaglio che tiene legato il mantello di Medoro. Questi la cinge e la trae a sé con il braccio, richiamando il suo sguardo con occhi addolciti dall'amore.

Sconosciute le vicende che portarono all'esecuzione della tela – di cui rimane una redazione più tarda –, la quale comparve sul mercato antiquario nel 1985, anno in cui venne acquistata dalla Banca bolognese.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA
C. BARONCINI, *Lorenzo Pasinelli (1629-1700)*, Rimini 1993, p. 178, n. 7 (con bibliografia precedente).



Lorenzo Pasinelli

(1629-1700)

Ritratto di fanciullo

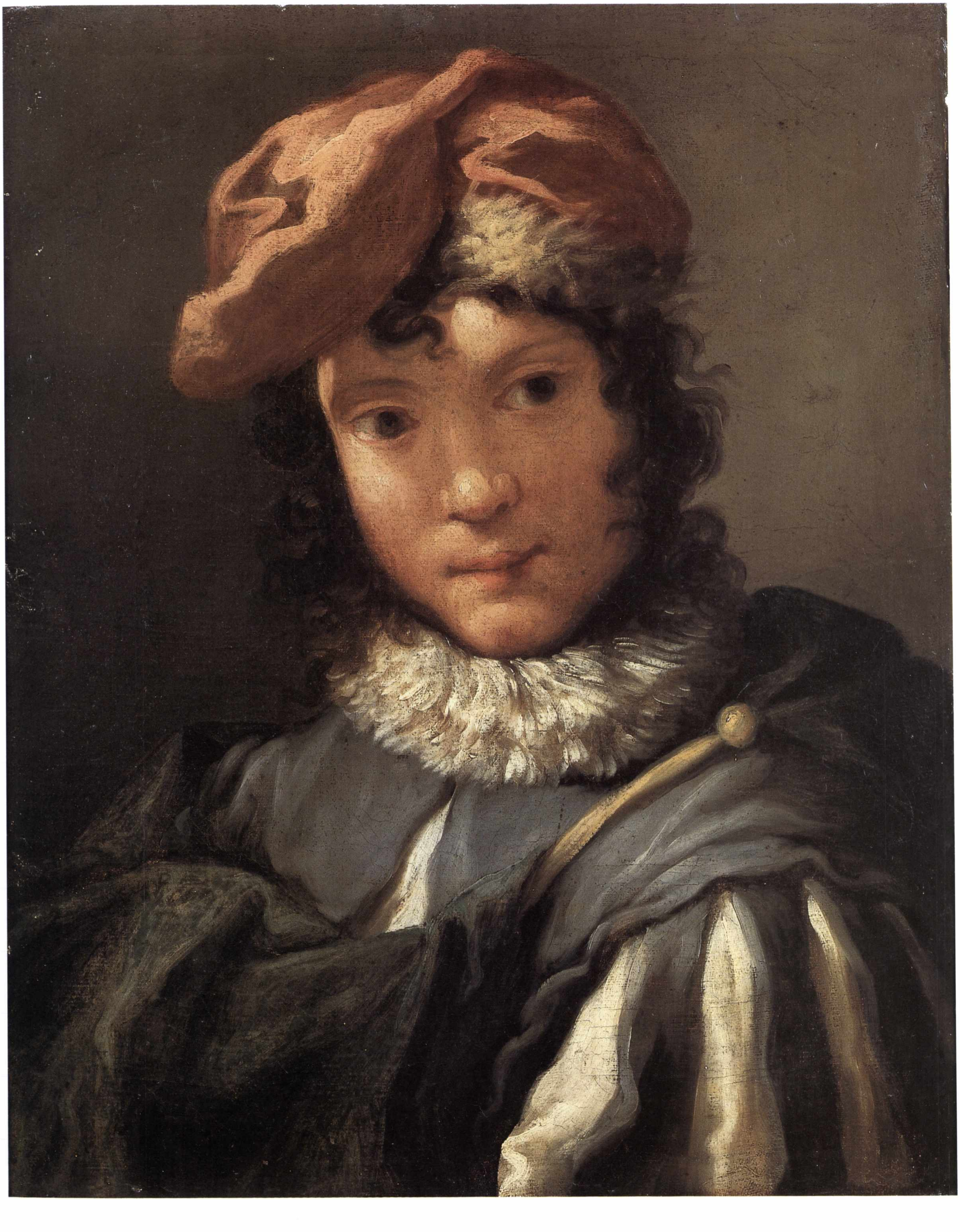
Seconda metà del secolo XVII
Olio su tela, cm 63,5 × 51,5
Provenienza: acquisto 1977
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

Il dipinto, seppure inizialmente attribuito dal Roli al Pasinelli (1967), venne dieci anni dopo riferito dallo stesso studioso a Domenico Maria Canuti, attribuzione mantenuta fino a tempi recenti, quando Daniele Benati (2001) ne ripropose la precedente indicazione del Roli, poi definitivamente accettata dalla critica.
Effettivamente i due artisti muovono dagli stessi interessi, la pittura veneziana, la pastosità e cromaticità del colore, la definizione precisa dei lineamenti, tipici dell'ambiente bolognese della prima metà del Seicento.
L'opera in esame, proveniente da una collezione privata veneziana e poi passata nella raccolta Minai Faldella di Roma, ritrae un fanciullo sconosciuto, caratterizzato da un abbigliamento ricco e accurato, come si nota nel colletto di pelliccia, il cui candore richiama quelli della piccola piuma sul cappello e della camicia che, abbondante, fuoriesce dalle aperture della manica. L'espressione è naturale, tranquilla, lo sguardo è perso nel vuoto e nulla sembra turbare il giovane che, tuttavia, esprime proprio con lo sguardo quella pacatezza d'animo che il Pasinelli seppe cogliere, trasmettendola con tocchi di colore ben modulati.
Sempre nel 2001 si è voluto riconoscere nell'opera non un ritratto ufficiale bensì una 'testa di carattere', esempio di questa produzione di genere che era anche una pratica, già in uso nell'ambiente dei Carracci, consistente nell'eseguire studi dal vero finalizzati alla ricerca psicologica e alla preparazione di modelli per raffigurazioni narrativamente più complesse. L'ipotesi appare convincente per diversi motivi, fra i quali l'estrema cura dei dettagli dell'abbigliamento, elemento questo di grande importanza, soprattutto per quelle ambientazioni di tipo storico-rievocativo che molto riguardarono la produzione del Pasinelli.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA

R. ROLI, *Donato Creti*, Milano 1967, p. 10, fig. g; R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani al Gandolfi*, Bologna 1977, p. 167, fig. 310a; S. STAGNI, *Domenico Maria Canuti. Pittore (1626-1684)*, Rimini 1988, pp. 106-107, tav. XXXI; *Da Correggio a Crespi. Pittura dal Cinquecento al Settecento in Emilia e in Romagna*, catalogo della mostra, a cura di A. Emiliani, M. Scolaro, Bologna 1991, p. 88, n. 44; *Tesoros del Arte Italiano. La Pintura en Emilia y Romagna del siglo XVI al XVIII*, catalogo della mostra (Santiago del Cile), a cura di A. Emiliani, M. Scolaro, Bologna 1992, pp. 122-123, n. 36; G. LIPPI BRUNI TARONI in *Figure come il naturale. Il ritratto a Bologna dai Carracci al Crespi*, catalogo della mostra (Dozza), a cura di D. Benati, Milano 2001, n. 4; M. DANIELI in *Il ritratto. Identità e storia*, catalogo della mostra (Bologna), a cura di V. Coen, Milano 2001, p. 164, n. 9.



Giovan Gioseffo Dal Sole

(1654-1719)

Rinaldo e Armida

1710 circa
Olio su tela, cm 45 × 75
Provenienza: acquisto 1969
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

Il soggetto del dipinto è ripreso da un celebre episodio della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, più volte tradotto in pittura; si tratta del canto XVI, in cui si racconta di come Carlo ed Ubaldo, cavalieri cristiani, mossi alla ricerca del compagno Rinaldo, lo trovino abbandonato fra le braccia della maga Armida, nel giardino incantato della sua dimora. L'artista, tuttavia, ha raffigurato la storia introducendo alcune variazioni, mettendo in atto, come già notato da Mazza (1986), un rovesciamento delle parti: la maliarda, anziché lasciare lo specchio all'incauto amante, lo trattiene, orientandolo verso il suo viso, quasi a intercettarne lo sguardo che, tuttavia, è perso in quello della maga.

La donna è sdraiata a terra mostrando le proprie grazie, pur senza rinunciare ai gioielli che, copiosi, porta intrecciati ai capelli; sopra di lei è un piccolo Cupido – forse assonnato, come dimostrano l'occhietto chiuso e la mano che sfrega l'altro –, con un arco da cui sembra essere partita una freccia che evidentemente, poiché non ne rimane traccia, deve essersi persa nella scura ambientazione (ma l'amore tra i due sarà duraturo e fortunato, poiché dalla loro unione avranno origine gli Estensi). Rinaldo è vicino alla maga, ancora in armatura e mantello – di un rosso acceso, risaltante accanto al nitore dell'incarnato di Armida –, ma ha deposto la spada e l'elmo, accarezzando dolcemente la mano che la donna ha posato sulla sua spalla. Bellissimo è il giardino, in cui si intravede, a sinistra, una grande fontana; a destra, nascosti tra i cespugli, i due cavalieri risaltano grazie alla luce che si riflette sulle armature e sul piumaggio degli elmi, divertiti spettatori di una seduzione appena iniziata.

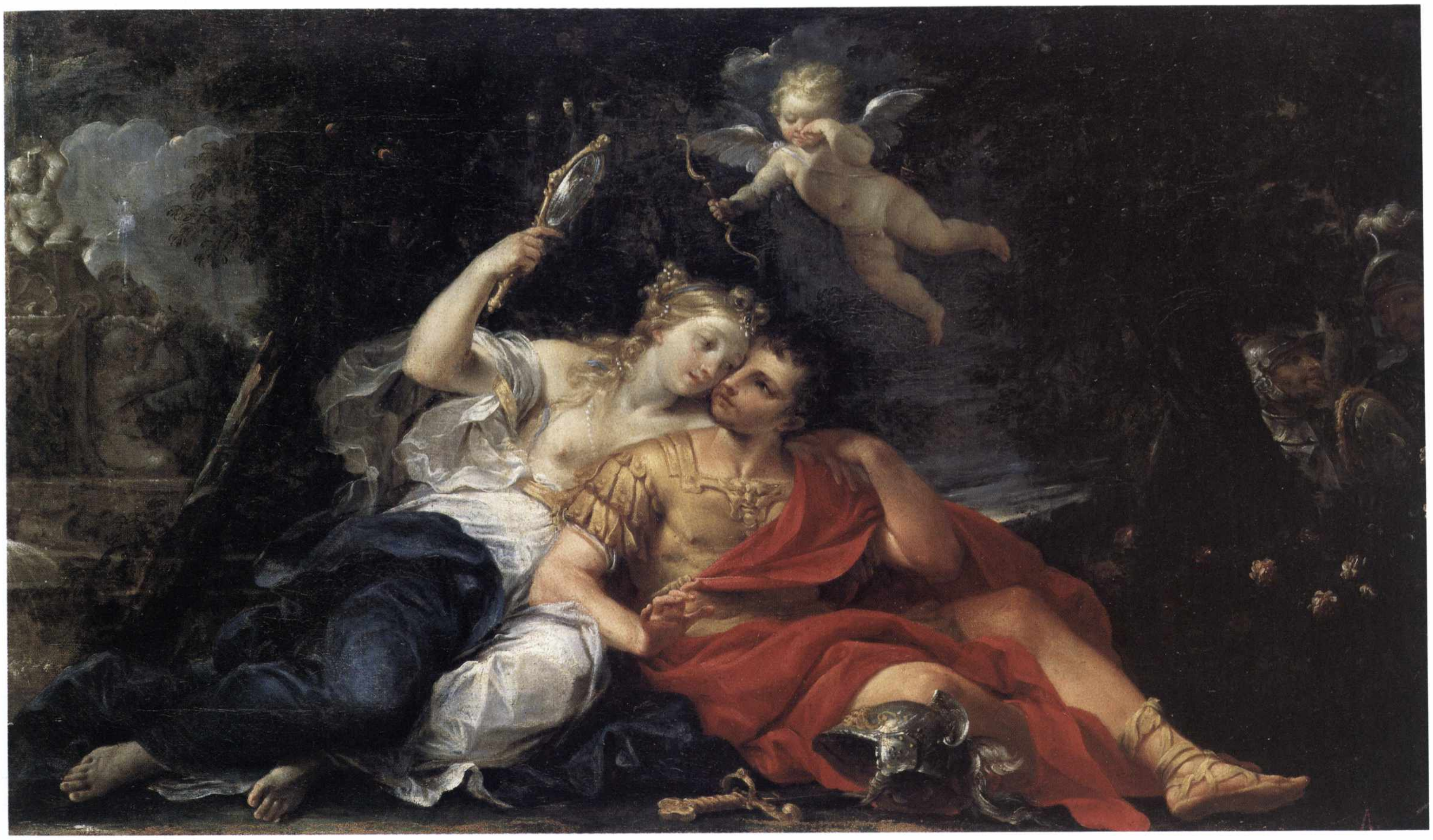
Il dipinto, di cui si conoscono altre due versioni autografe (Milano, palazzo Marino; castello di Pommersfelden), proviene dal mercato inglese; committente ne fu, probabilmente, il collezionista Odoardo Zanchini, che le fonti (G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologna 1739, I, p. 302) indicano come proprietario di una replica di identico soggetto, ma di dimensioni maggiori, eseguito per il generale Caprara.

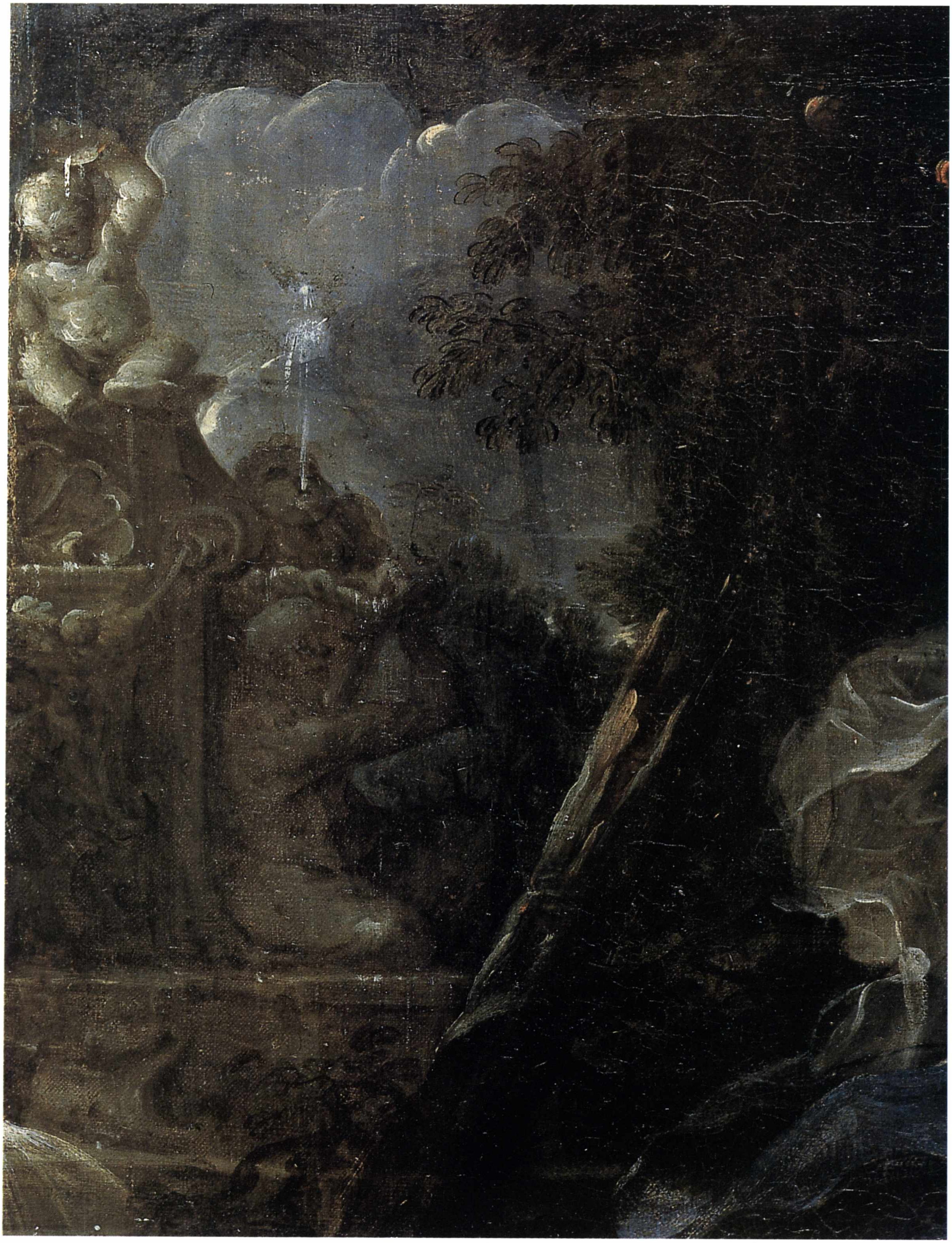
La datazione proposta deriva da accostamenti con la pittura del Crespi, ma ancor più con la produzione del Creti, artista dai toni cromatici accesi, dalle forme aggraziate ed eleganti: un *trait d'union*, parafrasando Arcangeli, fra barocco e rococò tipico della produzione di quest'artista, particolarmente impegnato per raffinati e colti committenti.

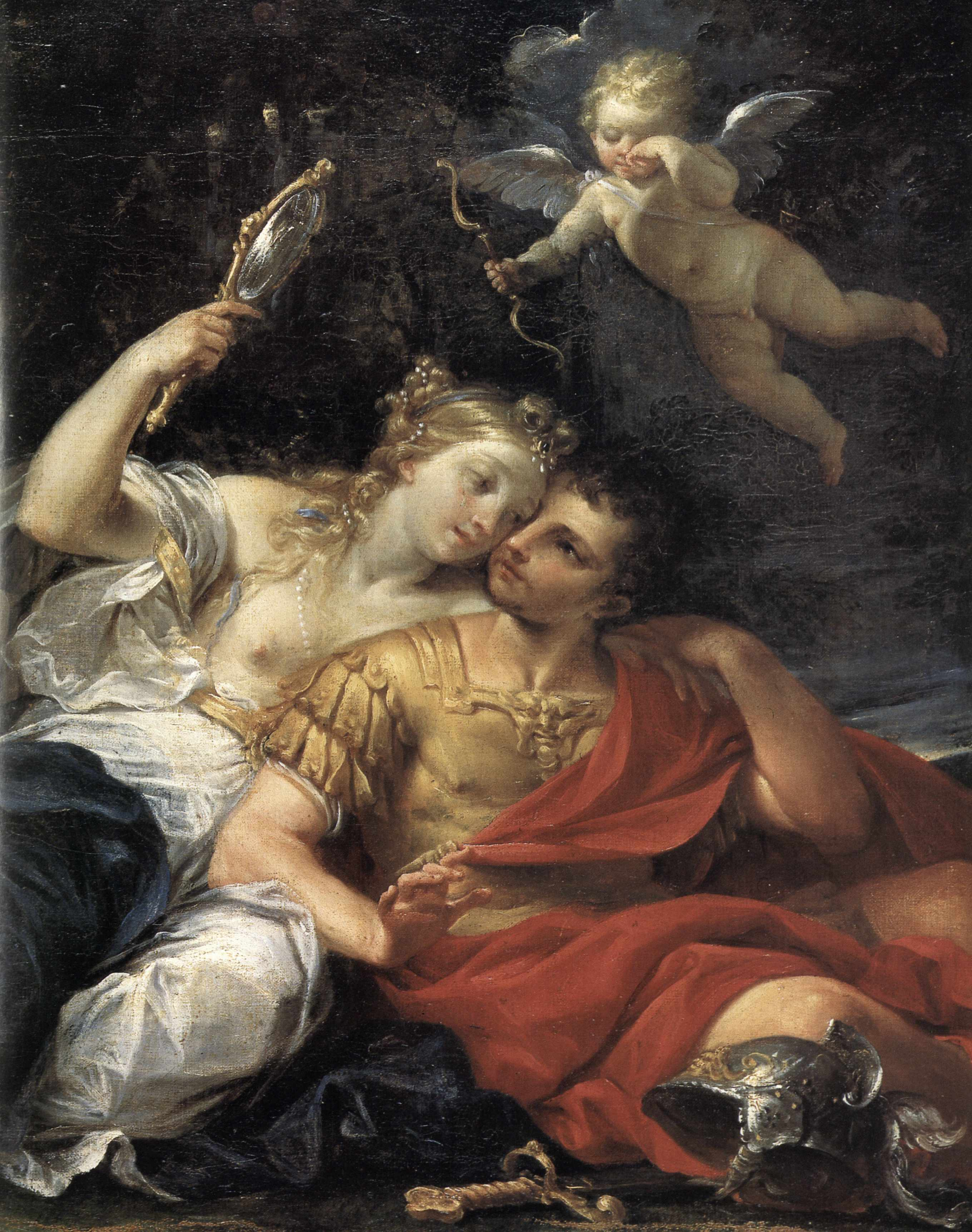
(S.B.)

BIBLIOGRAFIA

A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, pp. 369-370, n. 38; R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, p. 111; A. MAZZA in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra, Bologna 1986, pp. 428-429, n. 46; *L'arte in Emilia e in Romagna. Da Correggio a Morandi*, catalogo della mostra, a cura di A. Emiliani, M. Scolaro, Bologna 1990, p. 147, n. 68; *Da Correggio a Crespi. Pittura dal Cinquecento al Settecento in Emilia e in Romagna*, catalogo della mostra (Praga), a cura di A. Emiliani, M. Scolaro, Bologna 1991, p. 92, n. 46; *Tesoros del Arte Italiano. La pintura en Emilia y Romagna del siglo XVI al XVIII*, catalogo della mostra (Santiago del Cile), a cura di A. Emiliani, M. Scolaro, Bologna 1992, pp. 128-129, n. 39; *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Dipinti dal XVII al XX secolo*, catalogo della mostra (Carpi), a cura di F. Varignana, Bologna 1998, p. 88, n. 7.







Ilario Mercanti, detto lo Spolverini

(1657-1734)

Scena di battaglia

1710 circa
Olio su tela, cm 125 × 183
Provenienza: acquisto 1936
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

Come la gran parte dei dipinti della collezione bolognese, anche questo del Mercanti è stato pubblicato per la prima volta nel testo del 1972 curato da A. Emiliani e F. Varignana. È Emiliani ad attribuirlo a questo artista dalla personalità ancora sfuggente (sulla quale si veda R. Riccardi Arisi, *Ilario Spolverini pittore di battaglie e cerimonie*, catalogo della mostra, Piacenza 1979).

La composizione, ambientata nei pressi di un ponte collegato ad una città, è concitata; nubi minacciose sembrano – come nelle tante battaglie di Salvator Rosa – unirsi alle polveri sollevate dai cavalli in corsa, su cui imperiosi comandanti incitano le truppe nel pieno del combattimento. La sensazione di confusione, di calore, di morte, di smarrimento è perfettamente resa nel dipinto, anche grazie all'atmosfera buia, illuminata solo dai bagliori di luce su armi, soldati, cavalli, bianchi e scuri, a terra morenti o alla carica. Tali effetti visivi consentono di stabilire il confronto con altre due prove di abilità di Spolverini, due *Battaglie* della Galleria Nazionale di Parma. Del resto l'artista si era formato alla scuola di Francesco Monti, il Brescianino delle Battaglie, e aveva affinato la sua pittura studiando il Courtois e le stampe di J. Callot: la sua produzione dunque si fondava su una cultura visiva di derivazioni diverse, una straordinaria capacità tecnica, tutta basata su virtuosismi e giochi di pennello, che la tradizione vuole fosse in grado di usare con entrambe le mani.

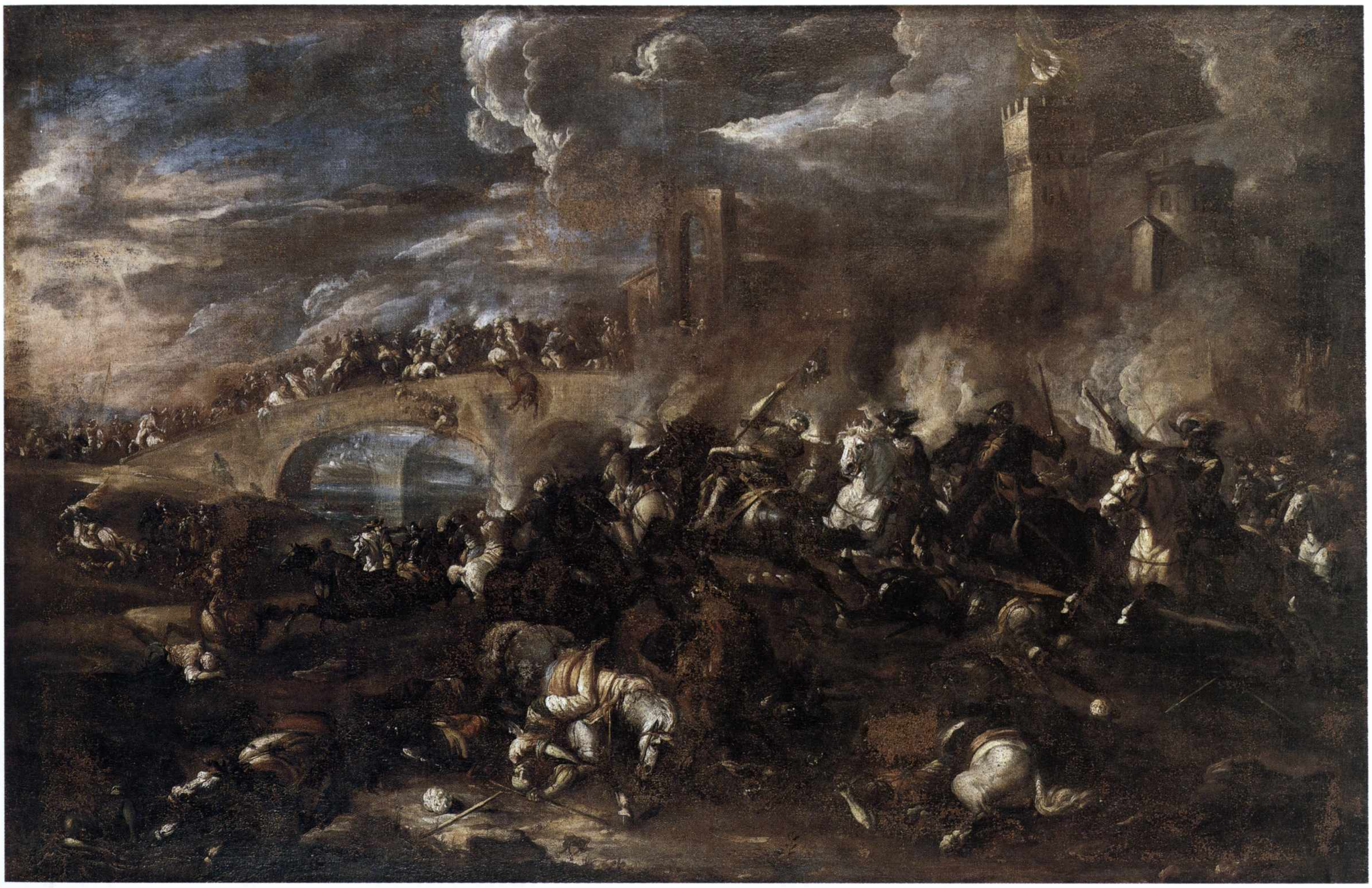
Particolarmente attivo per i Farnese – da cui aveva ricevuto la patente di familiarità da Ranuccio II nel 1692 –, aveva eseguito la celebre serie dedicata alle nozze tra Elisabetta e il re di Spagna Filippo II (sull'argomento F. Barocelli in *Il Gran Teatro del Mondo*, catalogo della mostra, a cura di F. Caroli, Milano 2003, pp. 368-371, n. II.32), dando prova, come si nota anche nell'opera in esame, di una grande sensibilità di scenografo, nonché di cronista dell'avvenimento, per la ricchezza dei dettagli.

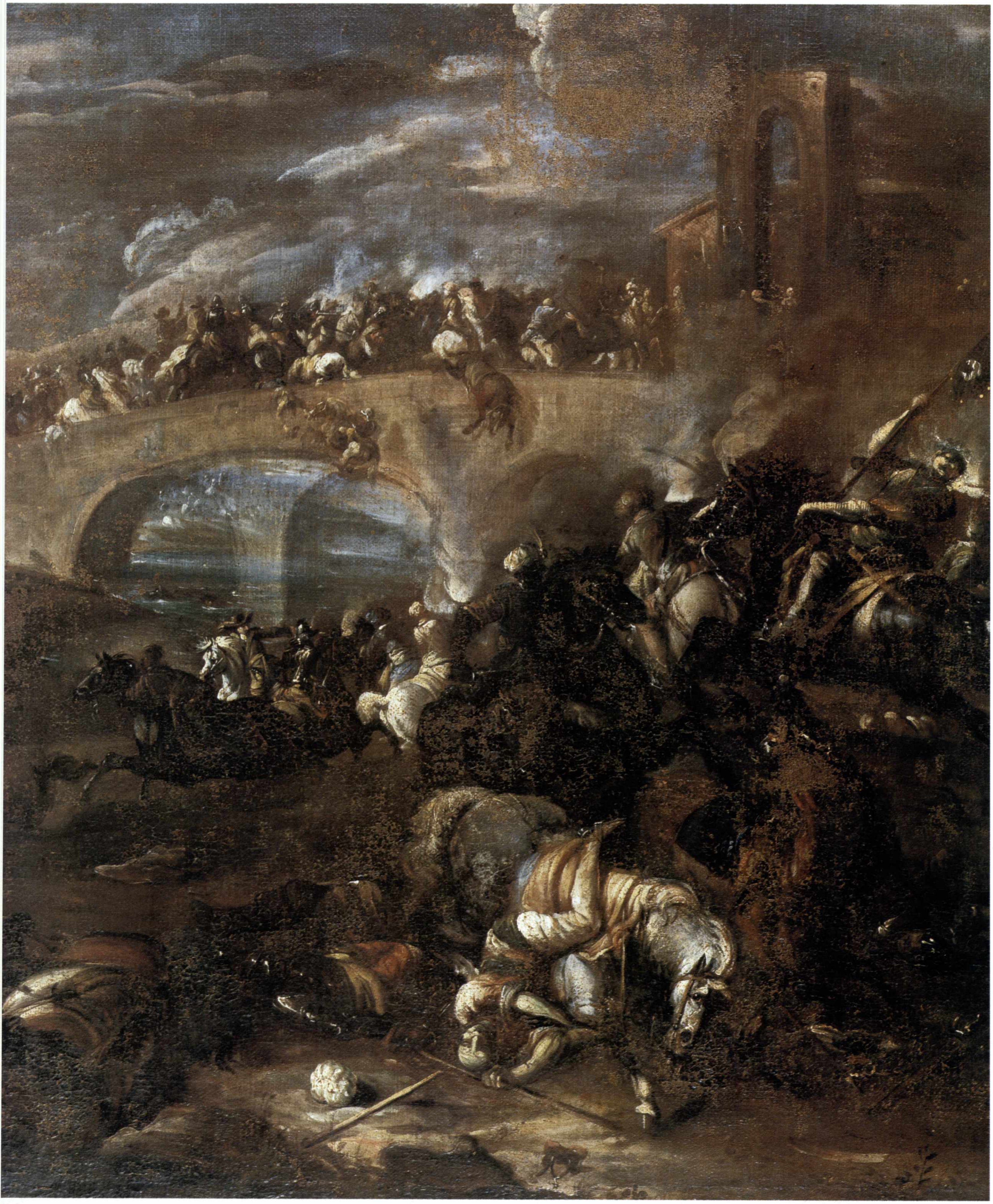
La *Battaglia* della collezione bolognese è datata, dalla Varignana, alla maturità dell'artista.

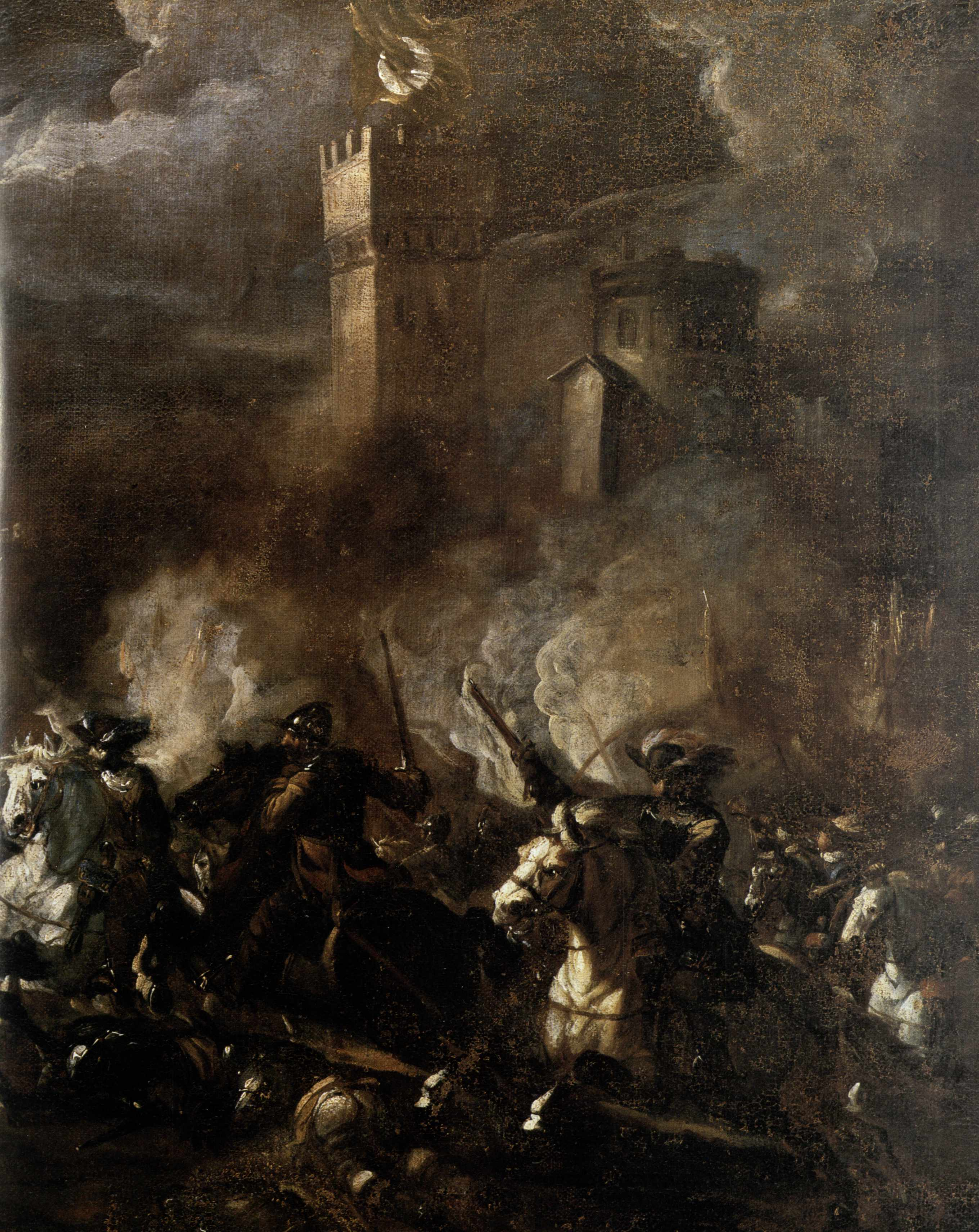
(S.B.)

BIBLIOGRAFIA

A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, p. 368, n. 35.







Giuseppe Maria Mazza

(1653-1741)

Apparizione della Madonna

Fine XVII - inizi XVIII secolo (?)
Terracotta, cm 85,5 × 52,5
Provenienza: acquisto 1956
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

Giuseppe Maria Mazza, stuccatore e plasticatore, figlio d'arte, fu allievo e seguace di Lorenzo Pasinelli, del quale tradusse plasticamente lo stile e il gusto.

La classica sobrietà stilistica di Reni si addolcisce con l'ispirazione ai soggetti dell'ultimo Pasinelli; il viaggio a Venezia dello scultore, effettuato in età matura, non pare avere lasciato traccia.

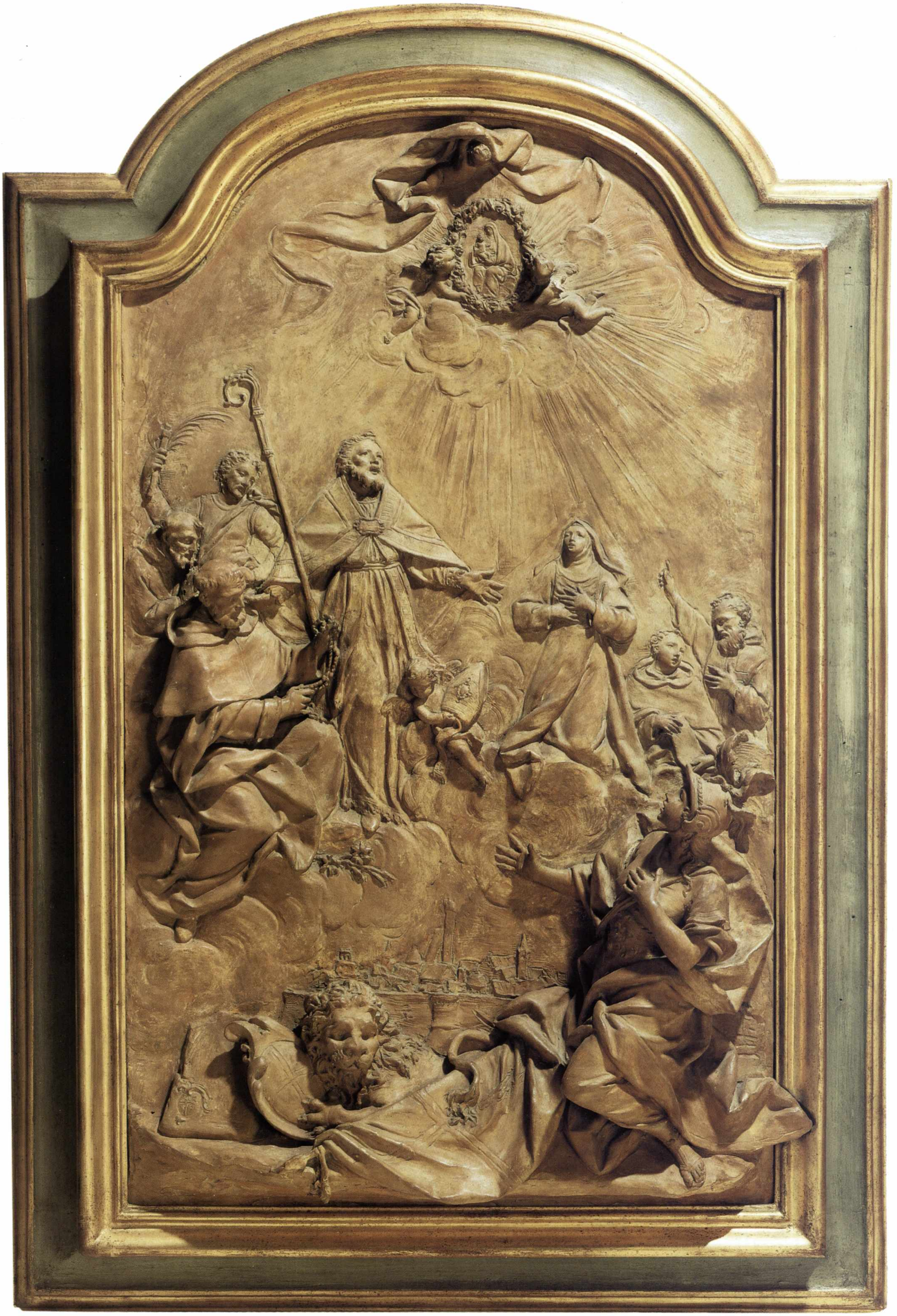
L'opera ha un chiaro significato votivo, come si legge nel foglio applicato sul retro: "*Altorilievo in terracotta rappresentante una figura allegorica di Bologna e al centro i santi protettori in atto di ringraziamento alla Madonna per la fine di una pestilenza. Sul fondo verso il basso in lontananza il panorama della città*". Sullo sfondo è, appunto, la rappresentazione di Bologna, la cui personificazione come figura femminile con elmo e con accanto il leone è invece in primo piano.

I santi protettori – Petronio, Procolo, Francesco d'Assisi, Domenico –, qui con Caterina de' Vigri ed altri due religiosi, si volgono verso la miracolosa immagine identificabile con quella di San Luca, particolarmente venerata nella città di Bologna.

Il rilievo in terracotta testimonia la dipendenza da opere pittoriche, dal punto di vista sia compositivo sia esecutivo. Come in un dipinto, lo scultore segue la disposizione delle figure graduandone il risalto, che diviene più aggettante nel personaggio in primo piano a destra. Il panneggio sporge dalla scena sovrapponendosi alla cornice: si introduce nel campo dell'osservatore quasi a volere testimoniare le potenzialità tridimensionali della scultura (sicuramente subordinata alla pittura nel contesto artistico bolognese).

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA
F. VARIGNANA, *Omaggio a Bologna. Materiali per un'immagine della città e del territorio*, Bologna 1980, p. 117, n. 148.



Giuseppe Maria Mazza

(1653-1741)

Madonna

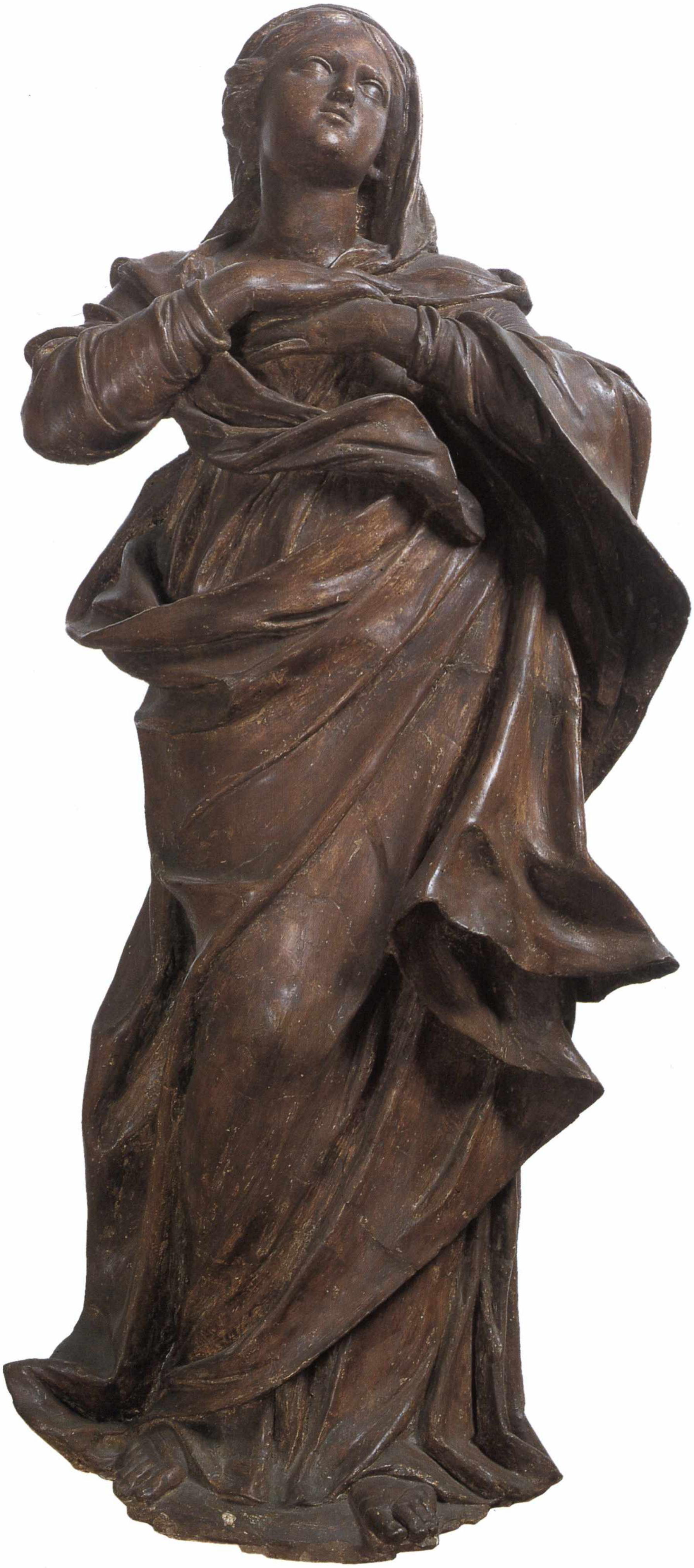
Fine XVII - inizi XVIII secolo (?)
Terracotta, h cm 106
Provenienza: data di acquisto non precisabile
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

La scultura era originariamente collocata sull'angolo di via dell'Inferno (dove oggi rimane una copia), l'arteria principale dell'affollato ghetto ebraico bolognese (qui affacciava la sinagoga), che dal 1639, per ordine di Urbano VIII, era stato lasciato dai suoi abitanti, obbligati a trasferirsi a Cento, Lugo e Ferrara. Non è possibile datare con sicurezza l'opera, ma il morbido modellato e la cura prestata alla resa dei panneggi la pongono necessariamente in relazione all'età matura del Mazza, e dunque tra la fine del Seicento e l'inizio del secolo successivo. Si tratta, pertanto, di un periodo successivo all'abbandono forzato del ghetto, durante il quale la collocazione dell'immagine mariana, significativamente denominata 'dell'Inferno', sembra riqualificare in chiave antiebraica questa importante e centrale zona della città. La scultura dunque, oltre al pregio artistico, presenta, a causa di questa originaria ubicazione, un importante valore di documento storico, legandosi così strettamente alla storia di Bologna.

Si segnala, infine, una seconda versione della scultura – probabilmente non autografa – che, un tempo a palazzo Pepoli, è passata poi in proprietà Carisbo, trovando collocazione sullo scalone principale della sede di via Farini.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA
F. VARIGNANA, *Omaggio a Bologna. Materiali per un'immagine della città e del territorio*, Bologna 1980, pp. 80-81, n. 41.



Antonio Gionima

(1671-1732)

Fuga in Egitto
Crocifissione e dolenti
Deposizione dalla croce

1719
Olio su tela, cm 114 × 75
Provenienza: acquisto 1961
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

Come apprendiamo dal servita Carlo Vincenzo Pedini, autore del manoscritto con la *Historia del Convento dei Servi di Bologna* (1700-1761), e da Luigi Crespi, pittore e storico, autore delle *Vite de' Pittori Bolognesi* (1769), questi tre dipinti, che fanno parte della serie raffigurante i sette Misteri dolorosi della Madonna, furono commissionati ad Antonio Gionima nel 1719 dai padri bolognesi di Santa Maria dei Servi, grazie all'interessamento di un altro artista a loro vicino, Aureliano Milani.

Rese note da Guido Zucchini nel 1934 (*Il Comune di Bologna*), vennero successivamente commentate da Renato Roli (1960), che, nelle composizioni dominate da grandi figure, notò un'adesione del pittore ai modi del Milani, suo maestro, mentre nella sperimentazione di colori densi e brillanti desunti dalla pittura veneta, l'artista, poi allievo di Giuseppe Maria Crespi e vicino a Francesco Monti, dimostra una personalità "*spiccata e vivace*".

Nella *Fuga in Egitto* è la luce a conferire particolare drammaticità all'episodio, insolitamente privo di respiro paesistico; essa focalizza parzialmente le stesse figure dei protagonisti, dalla gamba di Giuseppe al gruppo di Maria e Gesù sulla groppa dell'asino, segnando un suggestivo andamento verticale.

Nella cupa ambientazione della *Crocifissione* la luce fa risaltare le figure: Maddalena e Maria si appoggiano alla croce sulla quale Cristo è ormai esanime; la luminosità delle figure, poste in diagonale e descritte con pochi, intensi colpi di vibrante colore, suggerisce una salita ritmica verso il protagonista, mentre con abilità di scenografo Gionima pone la figura di San Giovanni e il suo gesto addolorato a collegare i tre personaggi con l'osservatore.

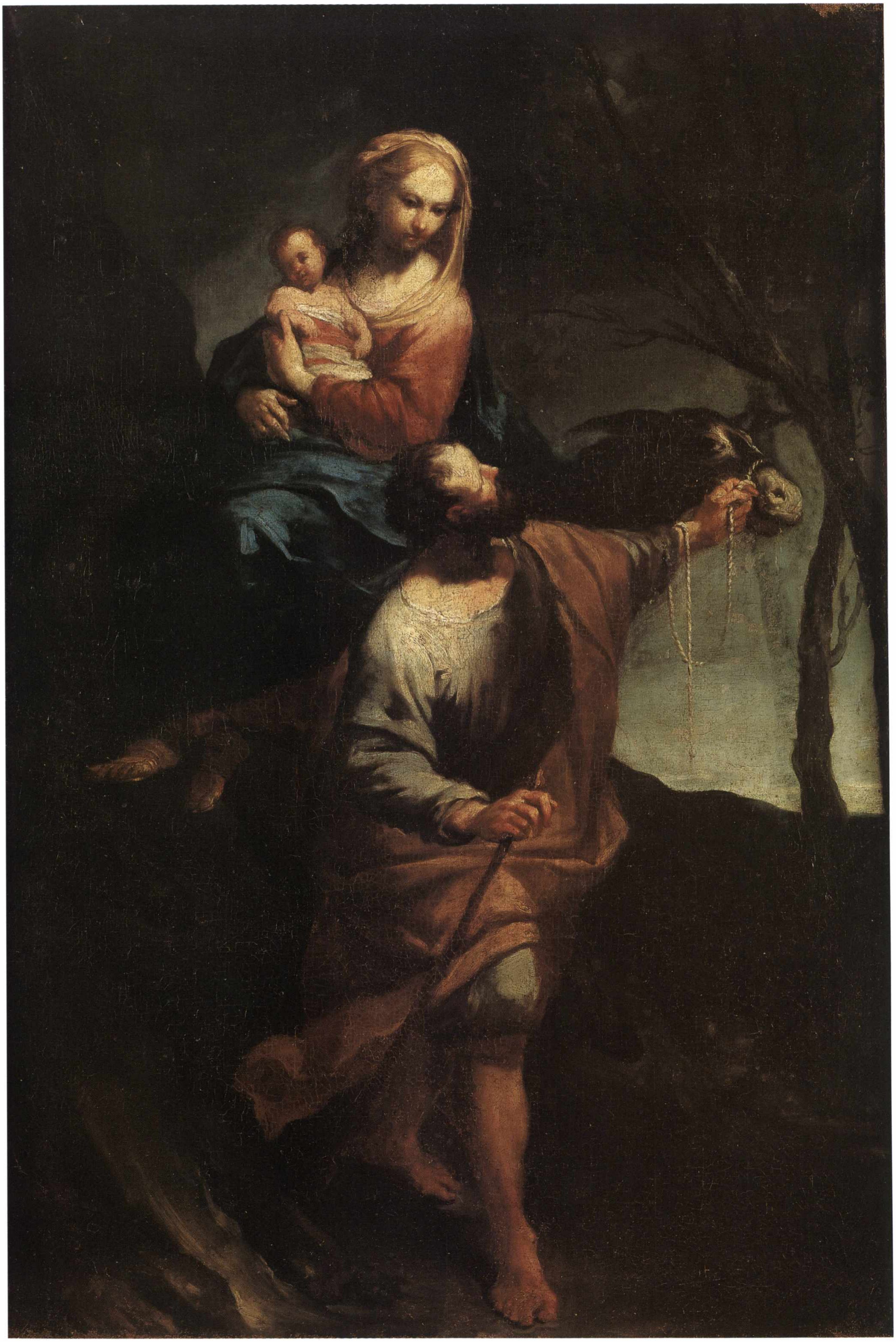
La *Deposizione*, infine, è tutta incentrata sulla figura di Maria, in posizione centrale, con lo sguardo addolorato verso il figlio ormai senza vita, che, per l'ultima volta, può tenere fra le braccia. È l'ultimo gesto di tenerezza tra una madre e la sua creatura: Maria gira il volto di Cristo verso di lei, il gesto disperato della mano aperta sullo sfondo rimanda alla croce a agli sgherri con la scala, cui si rivolge anche il giovane Giovanni, indicando loro lo scempio del loro operato. In basso la Maddalena, in atto di raccogliere quella corona di spine, attributo doloroso del Re dei Cieli; accanto, di forte impatto emotivo, è il cestino con i chiodi e il martello che li ha staccati per prendere il corpo del Crocifisso. Di suggestivo significato emotivo, il dipinto è uno fra i più drammatici di tutta la serie.

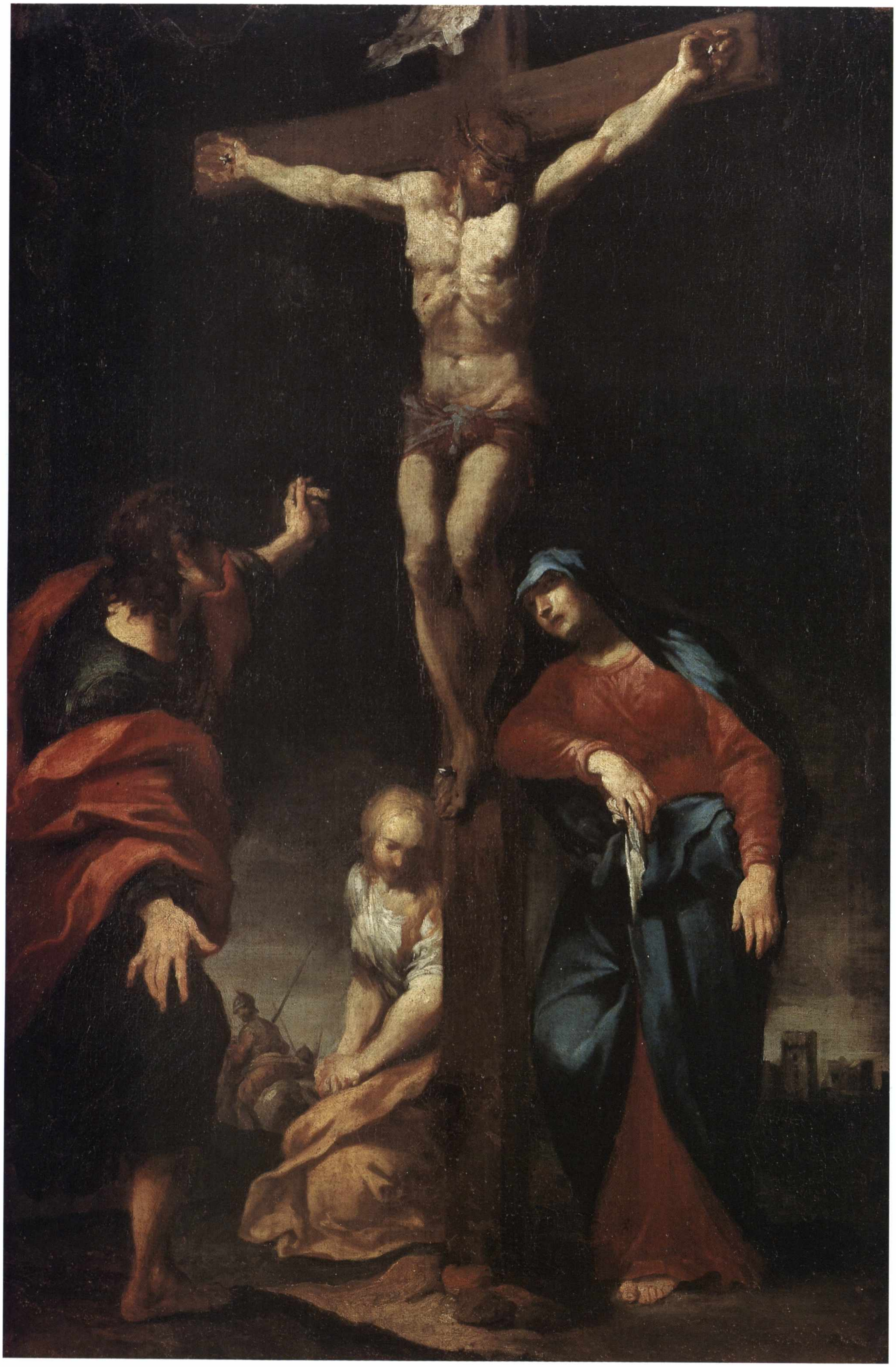
I dipinti, o meglio stendardi ("*paliole*"), vennero eseguiti per essere mostrati "*processionalmente* [...] *ogni anno nel giorno della commemorazione dei dolori della Vergine Santissima*" e costituiscono nella produzione del pittore, morto prematuramente a soli trentacinque anni, un preciso punto di riferimento.

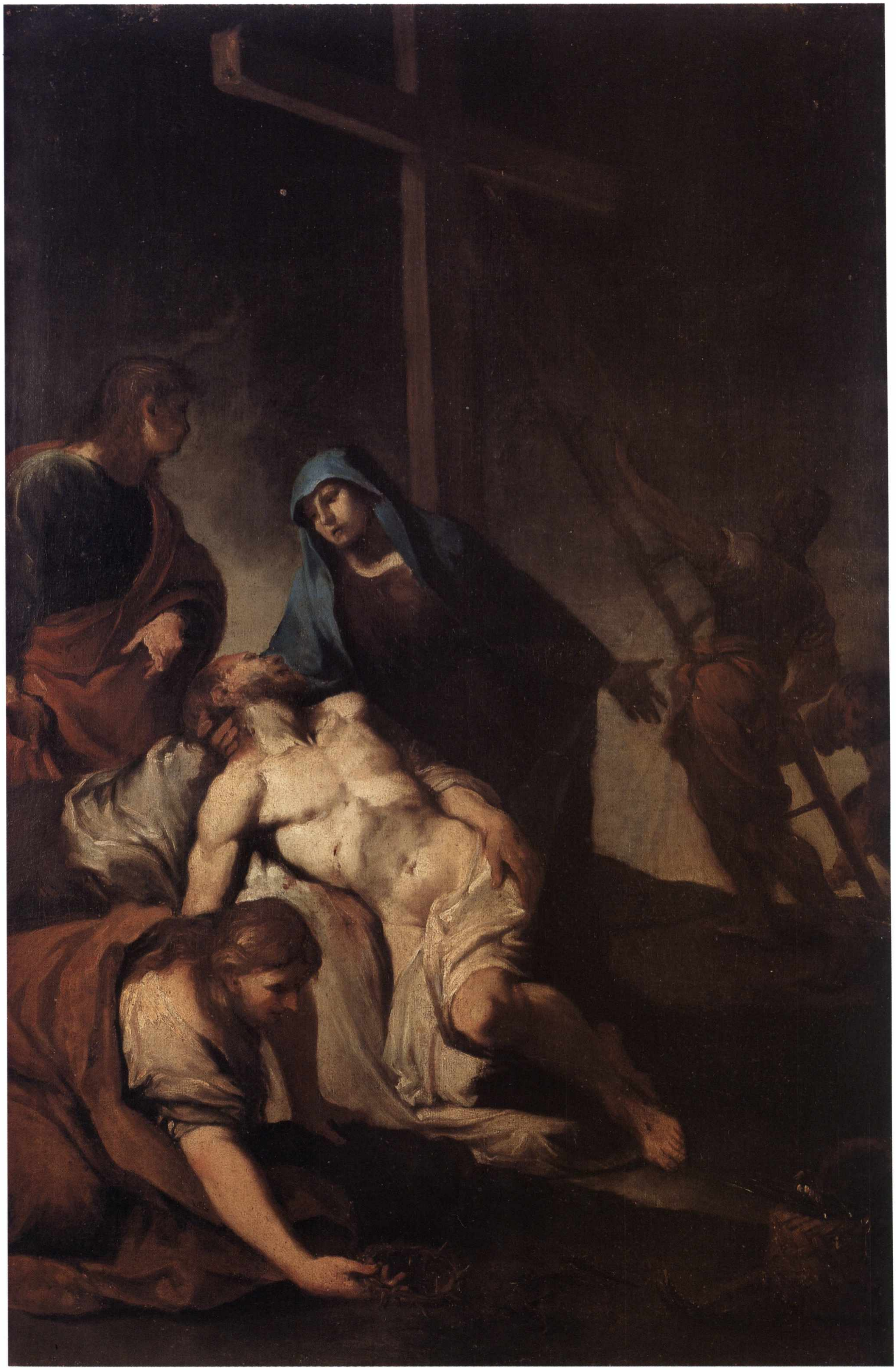
(S.B.)

BIBLIOGRAFIA

A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, pp. 371-374, nn. 41-47; R. ROLI, *Per Antonio Gionima*, in "Arte Antica e Moderna", 11, 1960, pp. 300-307; R. ROLI, *Pittura Bolognese 1650-1800, Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, pp. 109, 269; R. ROLI, *La pittura in Emilia e in Romagna nella prima metà del Settecento*, in *La Pittura in Italia. Il Settecento*, Milano 1990, I, pp. 256-257; II, pp. 736-737 (con bibliografia precedente); F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Dipinti dal XVII al XX secolo*, catalogo della mostra (Carpi), Bologna 1998, pp. 91-92, n. 15.







Giuseppe Maria Crespi, detto lo Spagnolo

(1665-1747)

Scena di battaglia: Clorinda e Tancredi

1725 circa
Olio su tela, cm 111,5 × 143,5
Provenienza: acquisto 1975
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

Il dipinto è stato a lungo genericamente identificato come scena tratta dal poema cavalleresco di Ludovico Ariosto (Merriman, 1980), fino a quando non se ne è individuata la fonte nell'episodio dell'incontro tra Clorinda e Tancredi sul campo di battaglia fuori delle mura di Gerusalemme, descritto dal Tasso nel terzo canto della *Gerusalemme Liberata* (Varignana, 1985). Nel corso dell'epica battaglia Tancredi si scontra con l'eroina guerriera, che nell'urto perde l'elmo: "*ché, rotti i lacci a l'elmo suo, d'un salto / (mirabil colpo!) ei le balzò di testa; / e le chiome dorate al vento sparse, / giovane donna in mezzo 'l campo apparse*" (*Gerusalemme liberata*, III, 21). Il cavaliere, rimasto dapprima immobile a guardarla, cerca poi di spingere Clorinda fuori dalla mischia per poterle dichiarare il proprio amore, almeno prima di morire per la sua stessa mano. Uno dei cavalieri cristiani tuttavia si scaglia contro la donna: "*videle sventolar le chiome sparte, / e da tergo in passando alzò la mano / per ferir lei ne la sua ignuda parte; / ma Tancredi gridò, che se n'accorse, / e con la spada a quel gran colpo occorse*" (*Gerusalemme liberata*, III, 29).

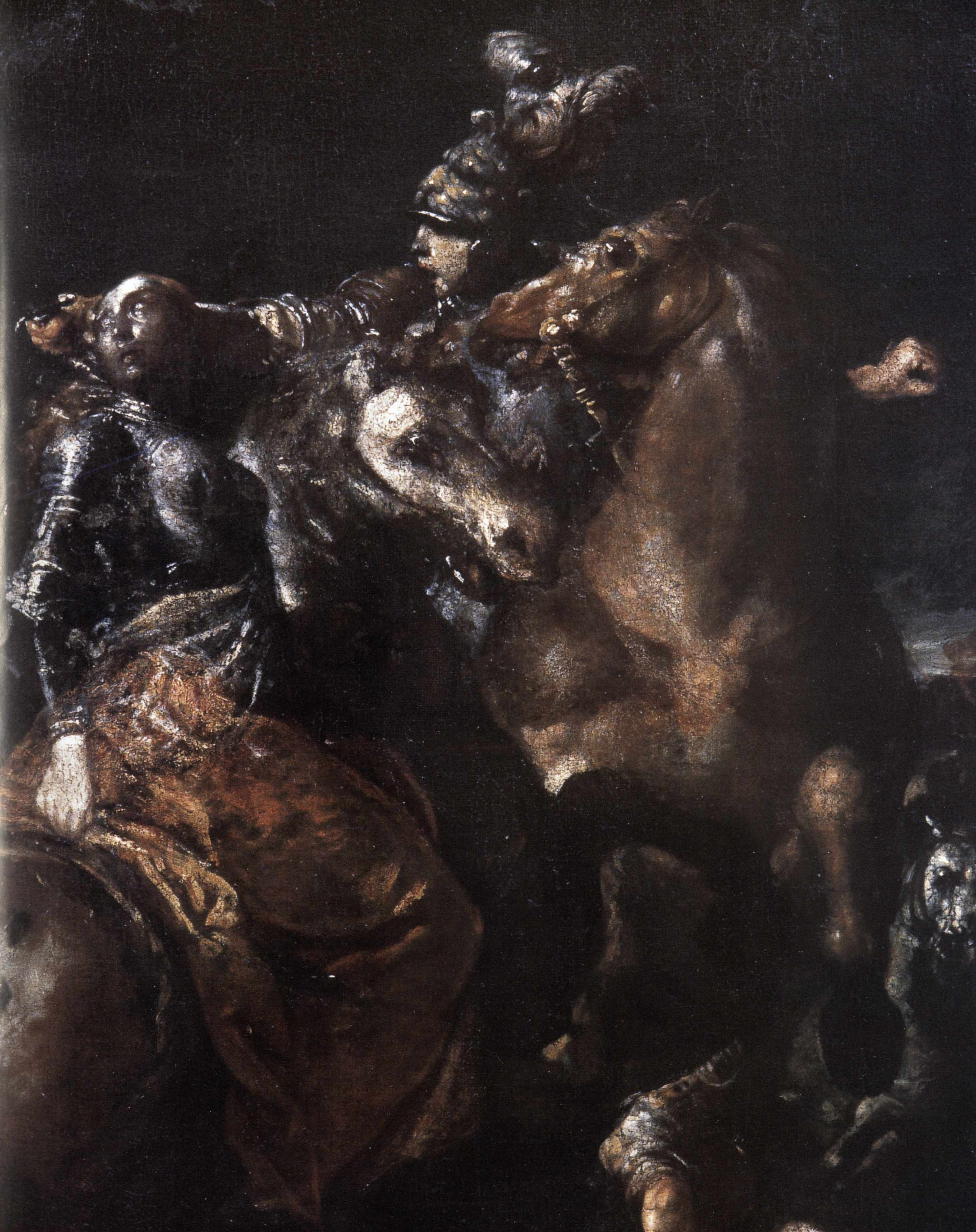
È questo l'attimo descritto nel dipinto, l'istante in cui l'immagine poetica è tradotta in forma pittorica seguendo fedelmente il testo. L'aggressore è alle spalle di Clorinda e Tancredi, con la bocca spalancata nell'urlo, para il colpo mentre la donna con i capelli sciolti si volta di scatto, stupita e disarmata. Intorno a loro l'esito cruento della battaglia si svela nel groviglio di corpi e di armi che la polvere fa intravedere nella poca luce dell'alba: "*par che baleni quella nube ed arda, / come di fiamme gravida e di lampi; / poi lo splendor de' lucidi metalli / distingue, e scerne gli uomini e i cavalli*" (*Gerusalemme liberata*, III, 9). I bagliori luminosi fanno emergere dall'oscurità pochi tratti della scena, concentrando, con sapiente regia, l'attenzione dell'osservatore sull'azione fulminea dei protagonisti e su qualche scelto dettaglio: Tancredi e Clorinda al centro, il braccio dell'aggressore, i corpi riversi in primo piano. Sulla stesura cromatica dominata dai bruni, i tocchi di bianco si coagulano sulle superfici creando lampi di luce che sottolineano l'eleganza delle armature e delle vesti.

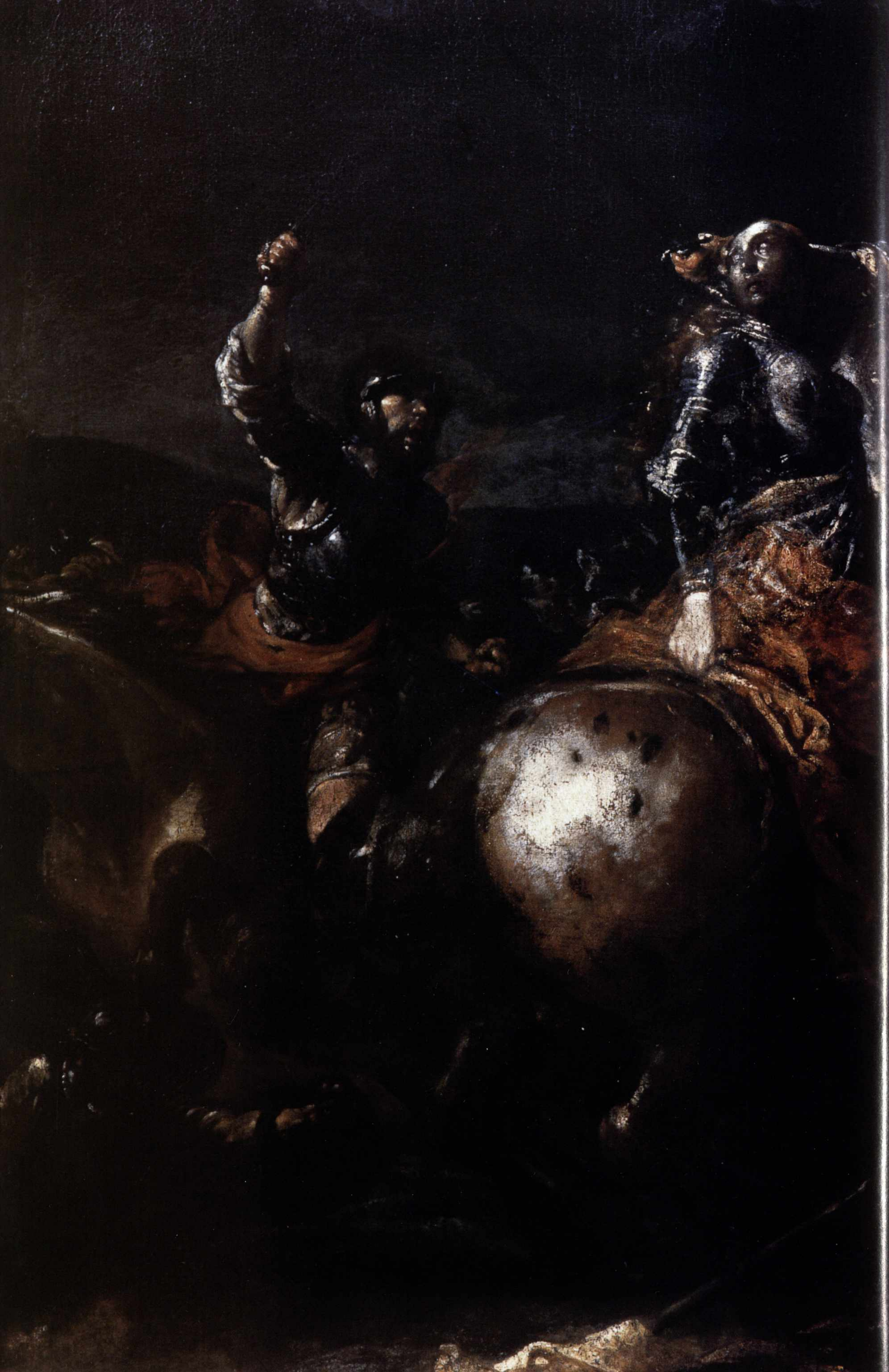
L'opera, attribuita al Crespi da Francesco Arcangeli nel 1970, è di difficile definizione cronologica nell'ambito della vasta produzione pittorica dell'artista, che non fu peraltro pittore di battaglie; è comunque da collocare nella sua piena maturità artistica per la vicinanza stilistica ed espressiva alla *Continenza di Scipione* (New York, 1725 circa) e quindi verosimilmente databile intorno alla metà del terzo decennio del XVIII secolo.

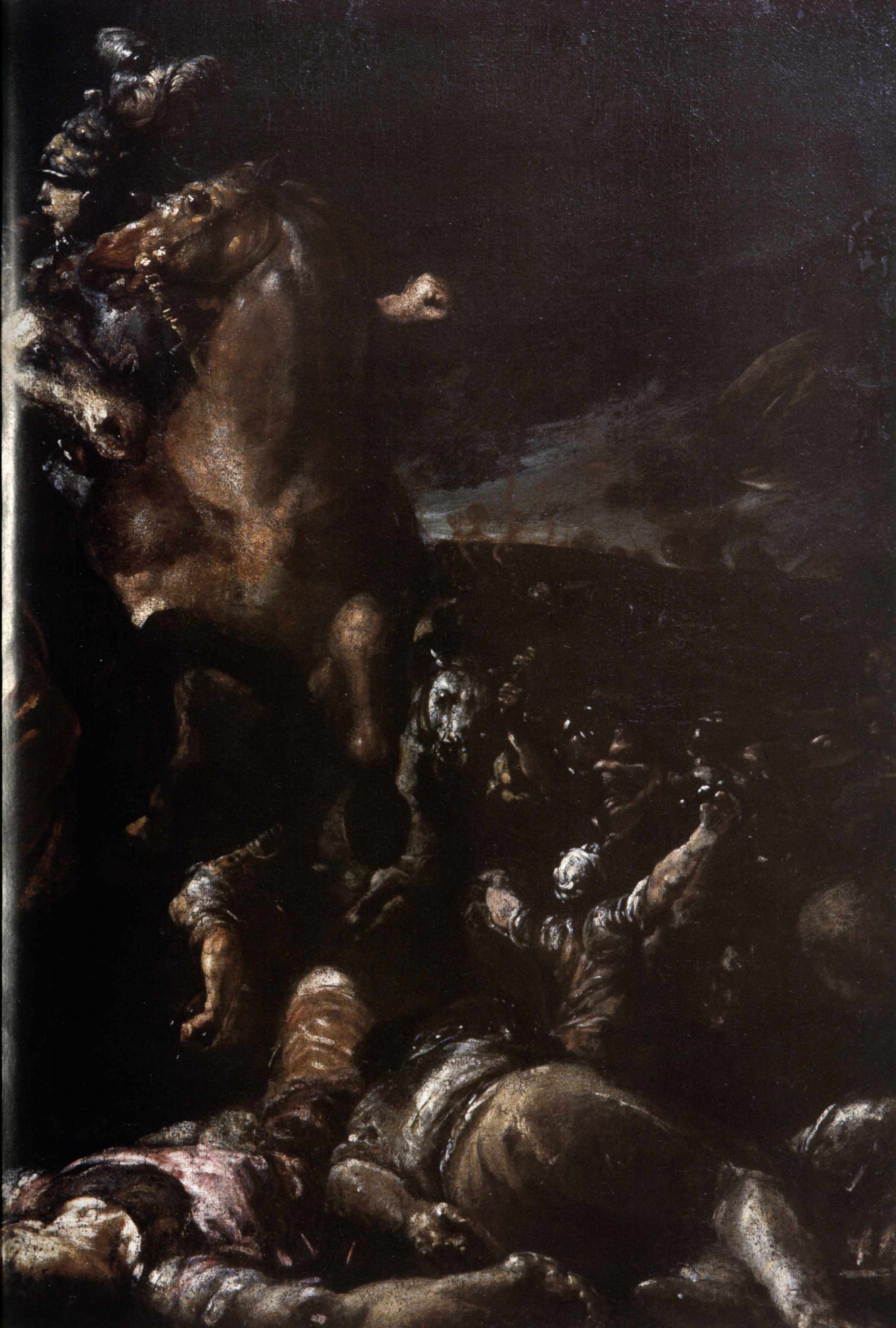
(M.M.)

BIBLIOGRAFIA

M. PAJES MERRIMAN, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano 1980, p. 285, n. 179; F. VARIGNANA in *Torquato Tasso tra Letteratura Musica Teatro e Arti*, catalogo della mostra (Ferrara), a cura di A. Buzzoni, Bologna 1985, pp. 333-335, n. 107; G. VIROLI in *Giuseppe Maria Crespi*, catalogo della mostra, a cura di A. Emiliani, Bologna 1990, pp. 142-143, n. 71; B. GHELFI in *L'Arte in Emilia e in Romagna. Da Correggio a Morandi*, catalogo della mostra (Ibaraki), Bologna 1990, p. 264, n. 264; M. SCOLARO in *Splendour of the Baroque*, catalogo della mostra, Sydney 1993; *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Dipinti dal XVII al XX secolo*, catalogo della mostra (Carpi), a cura di F. Varignana, Bologna 1998, p. 89, n. 8; B. GHELFI in *Un Rinascimento singolare. La corte degli Este e Ferrara*, catalogo della mostra (Bruxelles), a cura di J. Bentini, G. Agostini, Cinisello Balsamo 2003, pp. 340-341, n. 264.







Giuseppe Maria Crespi, detto lo Spagnolo (attr.)

(1665-1747)

Coppia di nature morte con cacciagione

Secondo decennio del secolo XVIII
Olio su tela, cm 98 × 137, 98 × 136
Provenienza: acquisto 1962
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

Non sono numerose le nature morte attribuite con certezza a Crespi. Le fonti (G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina*, Bologna 1739, II, p. 49) riferiscono tuttavia di "*due quadri d'animali*" raffiguranti "*pesci* [...] *e volatili di varia sorte*", leggendariamente realizzati in soli due giorni nel 1708 a Livorno per Ferdinando de' Medici. Uno di questi è da anni individuato nella *Natura morta di caccia con fucile* degli Uffizi, mentre nella tela raffigurante *Pesci, crostacei e cavolfiore* è stato più di recente riconosciuto il *pendant* a lungo ritenuto disperso (G. Giusti Galardi in *Giuseppe Maria Crespi, 1665-1747*, catalogo della mostra, a cura di A. Emiliani, A.B. Rave, Bologna 1990, pp. 16-21). All'artista è inoltre ascritta anche la *Natura morta con volatili* in collezione privata recante sul retro l'iscrizione "*Giuseppe Crespi F. 1717*".

Si deve a Francesco Arcangeli (1962) l'attribuzione al Crespi delle due nature morte provenienti dal mercato inglese e la loro straordinaria lettura in senso drammatico, di "*una natura morta, insomma, dove tragicamente pulsa la vita*". Altri studiosi, tra i quali Roberto Longhi e Cesare Gnudi, si sono associati a tale interpretazione e ad una datazione tra il 1712 e il 1715, sostenendo che, di ritorno dal soggiorno fiorentino, l'artista ne avrebbe riportato alcune forti suggestioni mutuate dai pittori fiamminghi attivi alla corte medicea, traendone l'ispirazione per un soggetto a lui inconsueto. Più recentemente, Luigi Salerno ha avvicinato i due dipinti a una *Natura morta con volatili* del Museo Civico di Piacenza, attribuita al Boselli, ritenendo il gruppo opera del Crespi o "*di un autore a lui vicinissimo, forse fiammingo italianizzato*". Molta parte della critica (tra cui Volpe, Merriman e Rosemberg), non concordando con l'attribuzione al pittore bolognese, ha associato le due opere alla personalità di un fiammingo, per il quale sono stati avanzati i nomi di Pieter Boel (spostandone così la datazione al XVII secolo) o Jan Fyt.

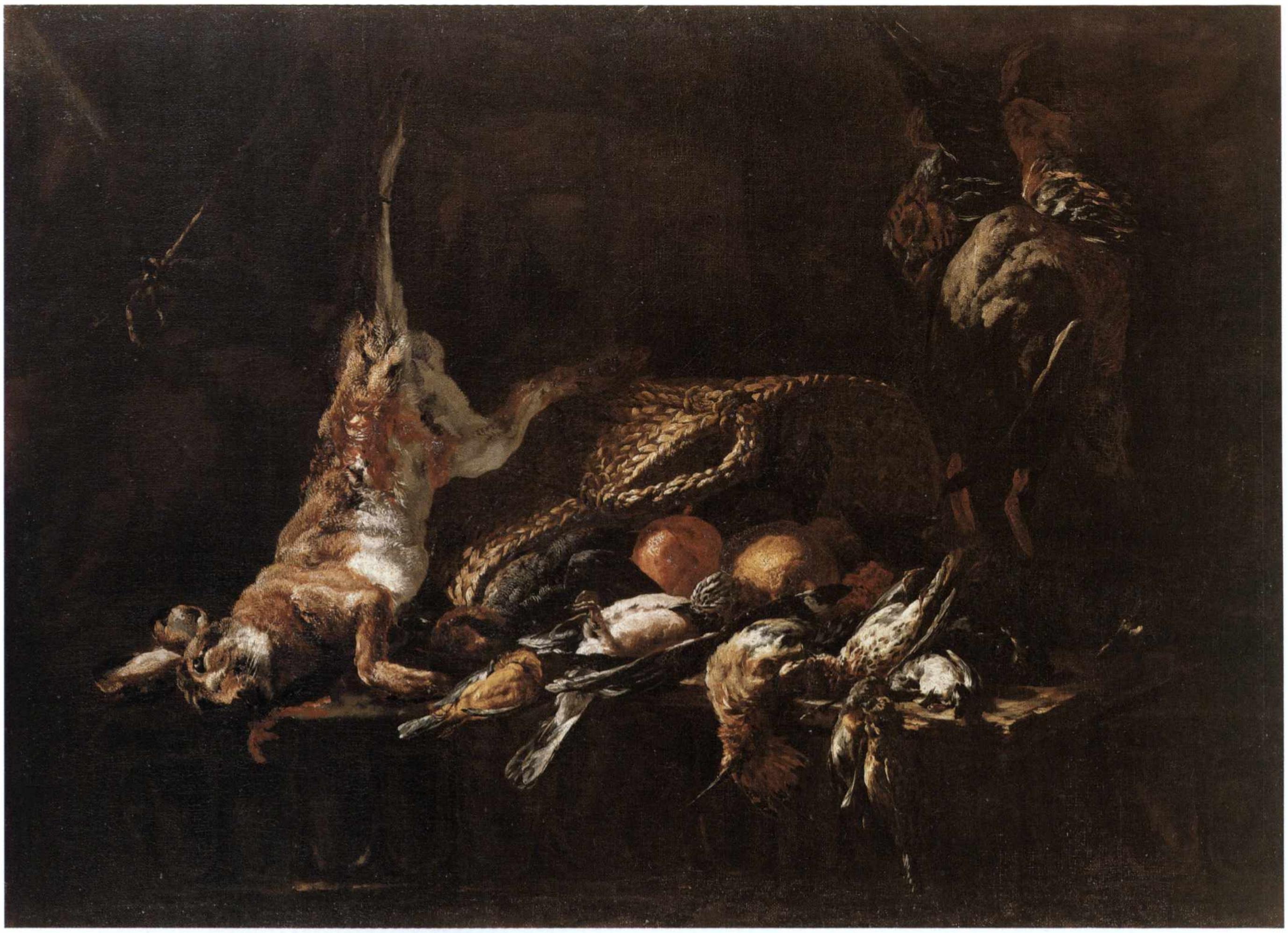
La straordinaria attenzione di Crespi per la realtà emerge con evidenza da altri dipinti: oltre ai celebri *Scaffali con libri di musica* (Bologna, Liceo Musicale e Conservatorio G.B. Martini), nei quali il *trompe-l'œil* riproduce i ripiani ricolmi di codici e carte, e alla *Pianta di aloe* (1718, collezione privata), sono del resto da interpretare come vere e proprie "nature morte" numerosi particolari riprodotti in interni come *La sguattera* e *La pulce* (eseguiti in più varianti), cui la classificazione quali soggetti 'di genere' non si adatta se non in modo estremamente riduttivo.

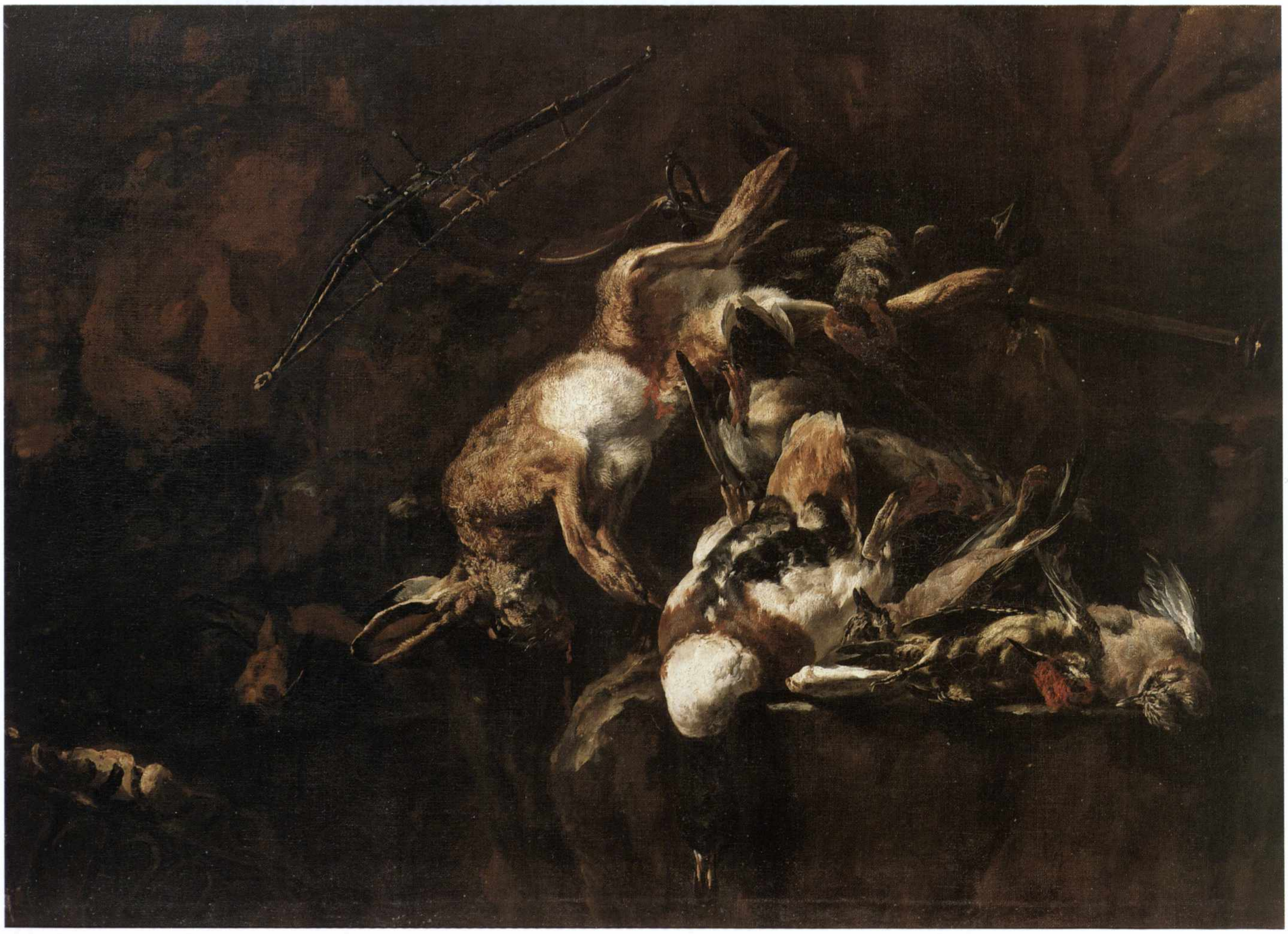
L'attribuzione a Crespi, più recentemente ribadita dalla Varignana (1998), si appoggia sul confronto stilistico con la già citata tela firmata e datata e con alcuni particolari della selvaggina rappresentati nel più tardo dipinto raffigurante il *Cacciatore* (Bologna, Pinacoteca Nazionale); ma è soprattutto sulla valenza spiccatamente 'morale' delle due tele, sul senso della profondità delle cose trasmessa dalle intense e fiammeggianti tonalità dei colori, che la studiosa, riprendendo le affermazioni di Arcangeli, pone l'accento per ribadire come la drammatica forza vitale delle due tele sia da leggere semmai nella direzione di Goya, di Géricault e di Courbet piuttosto che nel solco della tradizione fiamminga.

(M.M.)

BIBLIOGRAFIA

A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna*, Bologna 1972, pp. 370-371, nn. 39-40 (con bibliografia precedente); C. VOLPE in *L'arte del Settecento emiliano. La pittura. L'Accademia Clementina*, Bologna 1979, p. 157, n. 329; M. PAJES MERRIMAN, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano 1980, pp. 329-330; L. SALERNO, *La natura morta italiana 1560-1805*, Roma 1984, p. 351; A. COLOMBI FERRETTI, *La natura morta a Bologna e in Romagna*, in *La natura morta in Italia*, Milano 1989, p. 478; *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Dipinti dal XVII al XX secolo*, catalogo della mostra (Carpi), a cura di F. Varignana, Bologna 1998, pp. 89-90, nn. 9-10; D. BENATI in *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Milano 2000, p. 114.





Luigi Crespi

(1708-1779)

I Sette Santi fondatori dei serviti

Quarto decennio del XVIII secolo (?)
Olio su tela, cm 123 × 78
Provenienza: acquisto 1981
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

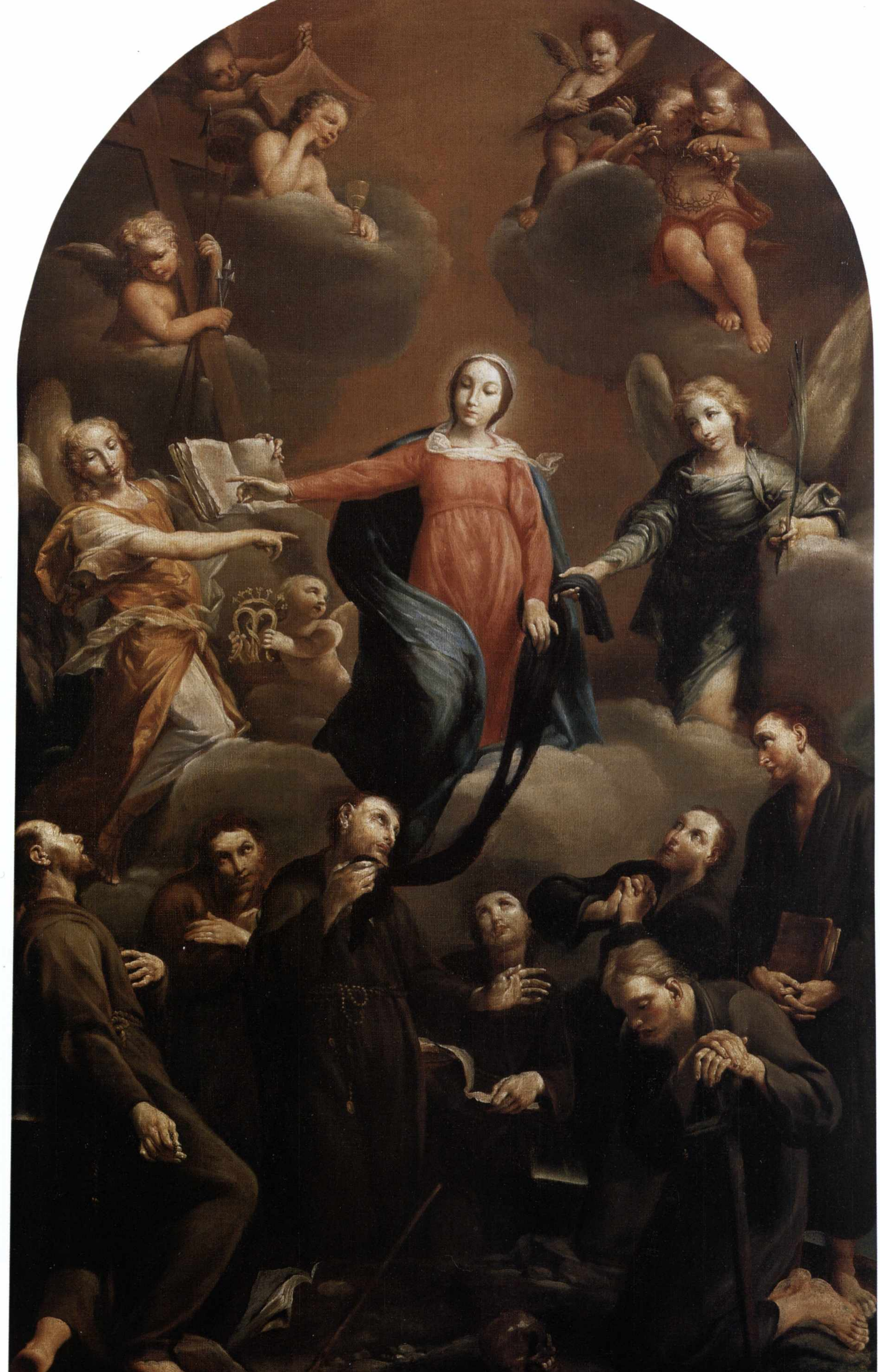
Il dipinto, già passato sul mercato romano, è una replica della pala d'altare eseguita da Giuseppe Maria Crespi per la chiesa di San Giorgio a Bologna appartenente all'ordine dei serviti e documentata *in loco* dal 1732 (*Le pitture di Bologna: Il passeggiere disingannato ed istrutto*, 3ª edizione, Bologna 1732) fino al 1824 quando, subentrati i frati minori, fu spostata nella chiesa di Santa Maria dei Servi. Nel 1725 Benedetto XIII aveva approvato definitivamente il culto dei Sette Santi, risalente al XIII secolo, e tale data è verosimilmente da ritenersi come termine *post quem* per la commissione (G. Viroli, *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, catalogo della mostra, a cura di A. Emiliani, A.B. Rave, Bologna 1990, pp. 196-197, n. 99). Nel 1730 Crespi aveva inoltre dipinto per la chiesa dei serviti di Guastalla una pala di soggetto analogo ma indipendente rispetto a quella di Bologna.

La tela in collezione denuncia i tratti stilistici del figlio dell'artista, Luigi, che la eseguì su commissione, probabilmente per un oratorio o una cappella privata, come giustamente affermato in una comunicazione scritta da Franca Varignana, la quale non escludeva qualche circoscrivibile intervento ad opera del padre. Rispetto all'opera originale, che ripete fedelmente con minime varianti, accennandone il profilo centinato, denota campiture di colore più uniformi, prive dei lampi e dei vibranti passaggi luministici caratteristici di Giuseppe Maria, anche se l'insieme non è privo di grazia.

Nelle immagini religiose dipinte alla fine della carriera l'anziano artista indulge spesso alla ripetitività delle fisionomie e ad una certa esasperazione degli atteggiamenti devoti. A partire dagli anni trenta i figli Luigi e Antonio collaborano spesso nella bottega, emulando lo stile paterno fino a rendere spesso difficile l'identificazione delle diverse mani. Nel dipinto è raffigurata la Vergine – sulla cui devozione l'ordine è fondato fin dai suoi inizi – che consegna ai fondatori lo scapolare nero. Nel XVII secolo, con la maggiore diffusione del culto dell'Addolorata, l'iconografia dei Sette si intrecciò sempre più con i simboli della passione di Cristo, che appaiono sostenuti dagli angeli nella zona centinata della tela, mentre in basso, ai piedi dei confratelli, spiccano i segni dell'eremitaggio e della penitenza che caratterizzarono la severità della regola iniziale.

(M.M.)

Bibliografia
Inedito.



Luigi Crespi

(1708-1779)

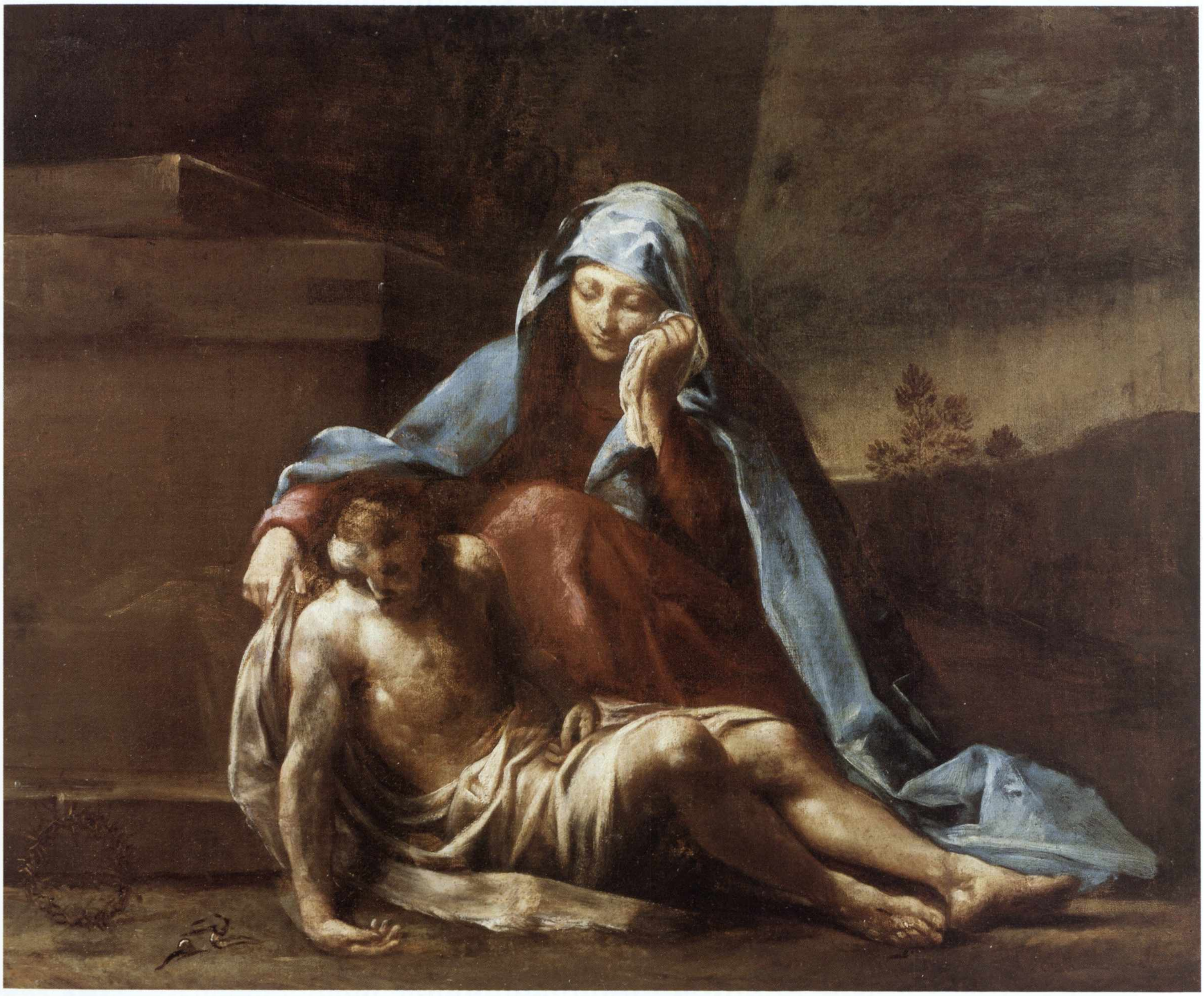
Pietà

Secondo-terzo quarto del XVIII secolo
Olio su tela, cm 75 × 92
Provenienza: acquisto 1987
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

Il dipinto, già in collezione Certani Bassi, presenta il tema del compianto sul Cristo con toccante essenzialità. L'attribuzione a Luigi Crespi ne fa una delle più belle opere di soggetto religioso ascrivibili al pittore, che espresse le sue migliori qualità artistiche nel genere del ritratto piuttosto che nei quadri di soggetto religioso, spesso non riuscendo ad affrancarsi da una completa adesione allo stile paterno e senza mai raggiungerne i vertici tecnici ed espressivi. In questa tela il sentimento doloroso è raffigurato senza eccessi, ambientato in uno scenario severo ed essenziale: emergono a fatica, nella cupa tonalità dei bruni, le linee del sepolcro e il delicato arbusto che si staglia nel cielo tenebroso; sullo sfondo il profilo del Calvario è appena accennato. La Vergine, seduta sul gradino di pietra, contempla il figlio deposto sul sudario e con la mano sinistra tiene un panno con il quale sembra asciugarsi il volto. Le poche note luminose sono date dagli incarnati e dal manto azzurro, che si stende sull'intera figura del Cristo.

(M.M.)

Bibliografia
Inedito.



Luigi Crespi

(1708-1779)

Ritratto di Giulio Domenico Moratori

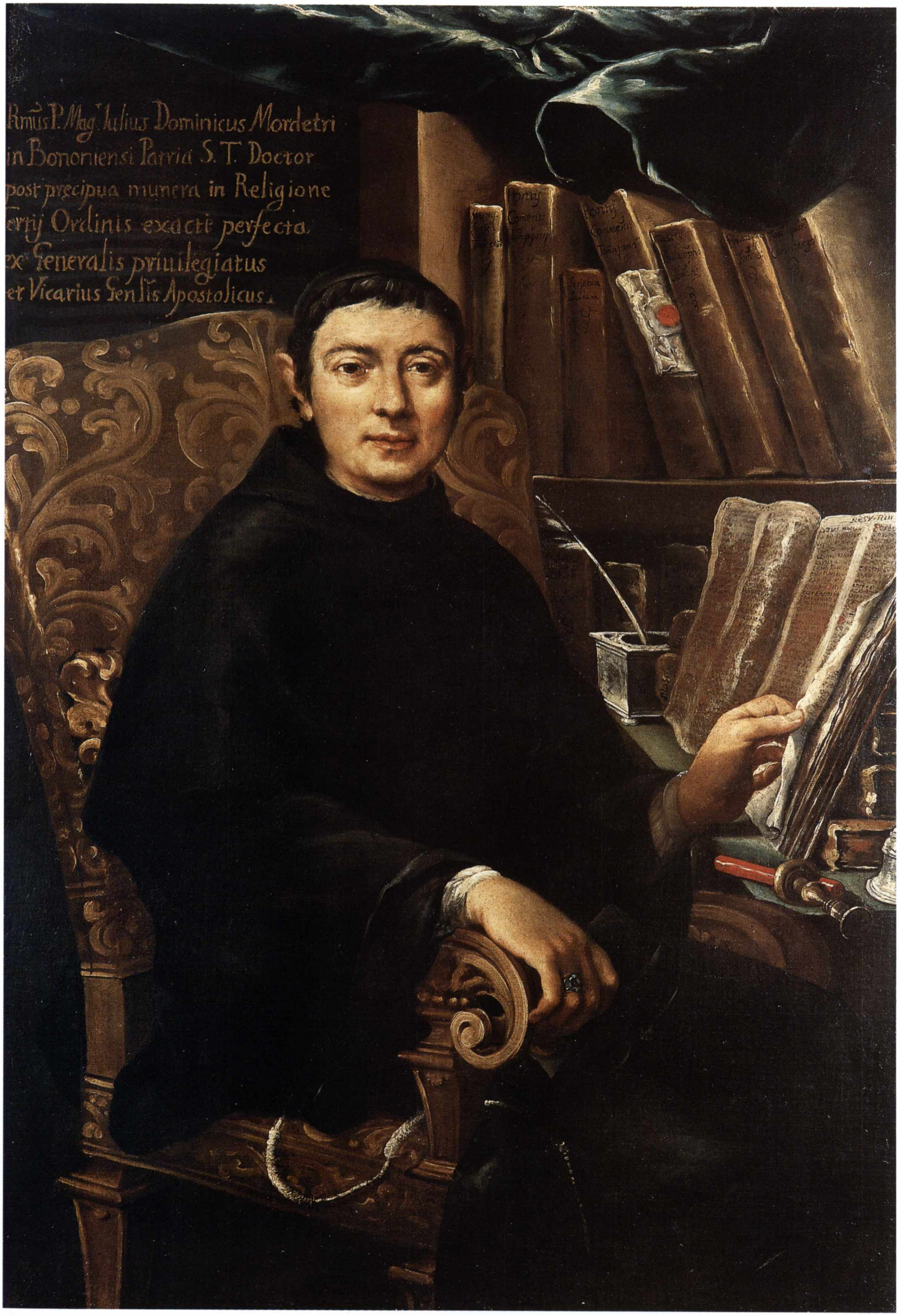
Metà del XVIII secolo
Olio su tela, cm 136,5 × 94,5
Provenienza: acquisto 1979
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

Il ritratto, già passato in una vendita di Sotheby's (Firenze, aprile 1974, n. 157) e acquistato nel 1979 dalla collezione Minai Faldella, reca l'iscrizione "*Rmus P. Mag. Iulius Dominicus Mordetri / in Bononiensi Patria S. T. Doctor / post praecipua munera in Religione / Tertij Ordinis exacte perfecta / ex Generalis privilegiatus et Vicarius Genlis Apostolicus*". Il nome "*Mordetri*" non è esatto, forse a causa di una sovrascrittura posteriore. Il personaggio che vi è raffigurato è infatti stato identificato come Giulio Domenico Moratori, dottore in teologia, che rivestì la carica di vicario generale apostolico dal 1743 al 1749, data successivamente alla quale il dipinto fu eseguito, stante il tenore del testo (Evangelisti, 1981). Seduto tra i suoi libri, il colto prelato è rappresentato in un ritratto ufficiale eppure permeato di vivacità ed elegante distacco; proprio nel genere del ritratto, del resto, Luigi Crespi mostra di aver acquisito nel modo più felice quell'influsso stilistico paterno che in altri soggetti, e in particolare quelli religiosi, tende spesso a tradursi in un pesante condizionamento. Non sfugge tuttavia l'utilizzo di elementi espressivi propri dell'arte di Giuseppe Maria, come il movimento vivace e luminoso del drappo verde e, soprattutto, il dettaglio dello scaffale, memore degli splendidi *Scaffali con libri di musica* (Bologna, Liceo Musicale e Conservatorio G.B. Martini). Il particolare dei volumi e dello scrittoio appare anche nel dipinto, forse il bozzetto, del *Ritratto del cardinale Lambertini* (Bologna, Collezioni Comunali d'Arte), eseguito da Giuseppe Maria Crespi nel 1739, poco prima che il cardinale fosse innalzato al soglio pontificio nel 1740, obbligando l'artista a modificare la versione definitiva del dipinto (Roma, Pinacoteca Vaticana) (G. Viroli in *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, catalogo della mostra, a cura di A. Emiliani, A.B. Rave, Bologna 1990, pp. 232-233, n. 117). Dal bozzetto paterno Luigi riprende non solo l'impianto generale dello scaffale alla sinistra del personaggio ritratto, ma anche il dettaglio veristico della lettera con il sigillo che sembra fuoriuscire casualmente dai volumi.

(M.M.)

BIBLIOGRAFIA

S. EVANGELISTI, *Alcuni ritratti di Luigi Crespi*, in "Paragone", 379, 1981, pp. 36-53, in particolare pp. 44, 51, n. 36; B. SECCI in *Il ritratto. Identità e storia*, catalogo della mostra (Bologna), a cura di V. Coen, Milano 2001, pp. 157-158, n. 13.


Rmūs P. Mag.r Iulius Dominicus Mordetri
in Bononiensi Patria S.T. Doctor
post precipua munera in Religione
ertij Ordinis exacti perfecta
ex Generalis priuilegiatus
et Vicarius Gen.lis Apostolicus.

Carlo Antonio Crespi

(1712-1781)

Coppia di nature morte di frutta

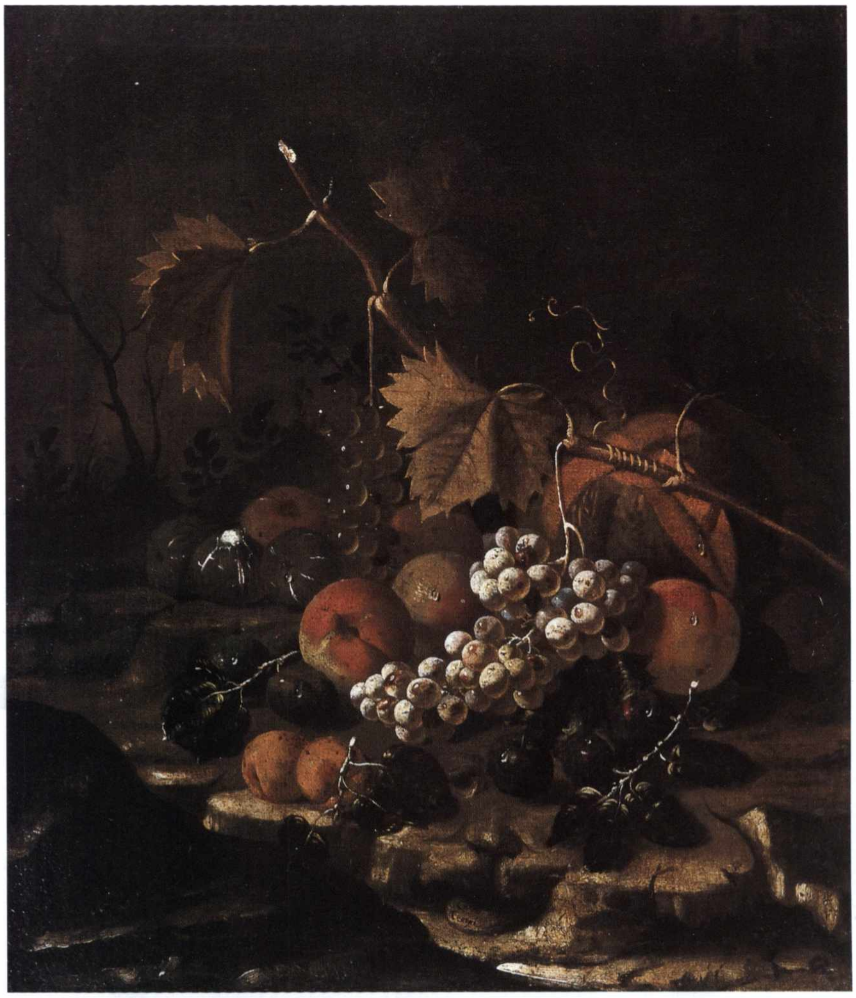
Secondo decennio del secolo XVIII
Olio su tela, cm 70 × 59
Il primo dipinto è firmato: "Carlo Crespi"
Provenienza: acquisto 1985
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

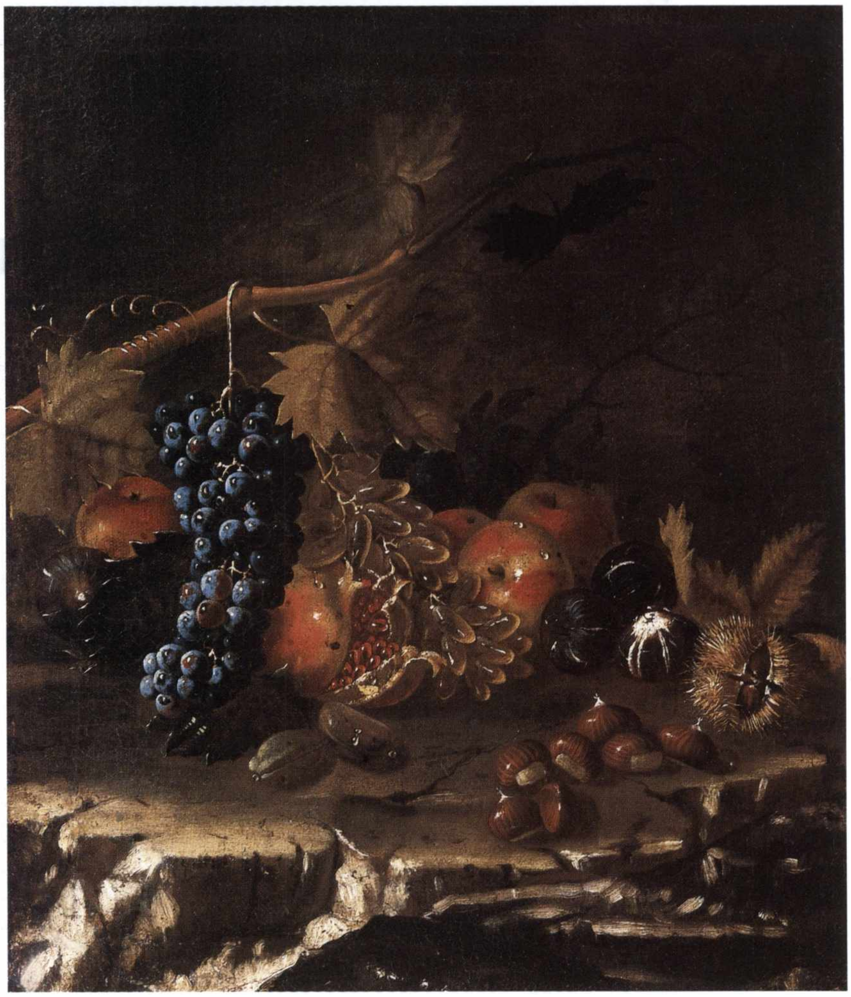
Acquistate dalla Galleria d'Orlane in Casalmaggiore (Cremona) sono state attribuite al pittore sulla base della firma "*Carlo Crespi*" visibile in corrispondenza del gradino roccioso nel dipinto caratterizzato dal grappolo di uva bianca centrale che, insieme alle pesche e alle albicocche rappresentate, induce a leggere la tela come un'allegoria della stagione estiva, in contrapposizione al *pendant*, dove trovano posto frutti di carattere autunnale e invernale quali i melograni e le castagne.

I due dipinti sono stati aggiunti al nucleo di opere individuate intorno alla personalità di uno dei figli di Giuseppe Maria Crespi, Carlo Antonio, che intraprese la carriera artistica pur rimanendo su livelli incomparabili rispetto ai vertici raggiunti dal padre. Le nature morte ascritte all'artista furono indicate anni fa (Roli, 1977) nella *Natura morta con cacciagione e cane* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, firmata e datata 1745, e in due *Nature morte* di frutta già in collezione privata a Firenze. La scoperta della sigla "*A.C.*" nella minutissima tela raffigurante *Vasellami e figura femminile* (Bologna, Museo Davia Bargellini) ha indotto ad associare allo scarno *corpus* di opere dell'artista un altro dipinto (Montepulciano, Pinacoteca civica), siglato in modo analogo e attribuito fino a quel momento al pittore romano Gian Domenico Valentino (Colombi Ferretti, 1989). Insieme a questo, anche altri soggetti, raffiguranti in particolare vasellami, sono stati ricondotti alla mano del Crespi piuttosto che a quella del Valentino, tutti in genere caratterizzati da una rappresentazione minuta e analitica, anche se talvolta di non eccelsa fattura, che dovette godere di un discreto successo di pubblico almeno fino alla metà del secolo XVIII. È doveroso tuttavia segnalare che l'intera questione è stata nuovamente posta in discussione in interventi critici recenti (Benati, 2000, p. 58) volti a sottrarre alla mano di Carlo Antonio Crespi tanto le tele firmate o siglate quanto gli 'interni di cucina' già riferiti al Valentino, ritenendo le prime attinenti alla produzione di un omonimo di probabile origine lombarda. Le opere in collezione mostrano un'elaborazione più matura rispetto alla ripetitiva descrizione delle 'cucine', rivelando una sensibilità cromatica più raffinata, giocata sul contrasto tra le tinte brillanti e il fondo bruno delle tonalità del sottobosco.

(M.M.)

BIBLIOGRAFIA
G. BOCCHI, U. BOCCHI, *Arte nei secoli*, catalogo Galleria d'Orlane, Vignola 1987, pp. 56-57; A. COLOMBI FERRETTI, *La natura morta a Bologna e in Romagna*, in *La natura morta in Italia*, Milano 1989, I, pp. 474-475, 482; L. SALERNO, *Nuovi studi sulla natura morta italiana*, Roma 1989, p. 170; *Naturalia*, a cura di G. Bocchi, U. Bocchi, Torino 1992, pp. 128-129; *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Dipinti dal XVII al XX secolo*, catalogo della mostra (Carpi), a cura di F. Varignana, Bologna 1998, pp. 90-91, nn. 11-12; D. BENATI in *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Milano 2000, pp. 117-122.





Anonimo bolognese

(XVIII secolo)

Scene popolari (Il mercato)

Prima metà del XVIII secolo
Olio su tela, cm 95 × 134
Provenienza: acquisto 1961
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

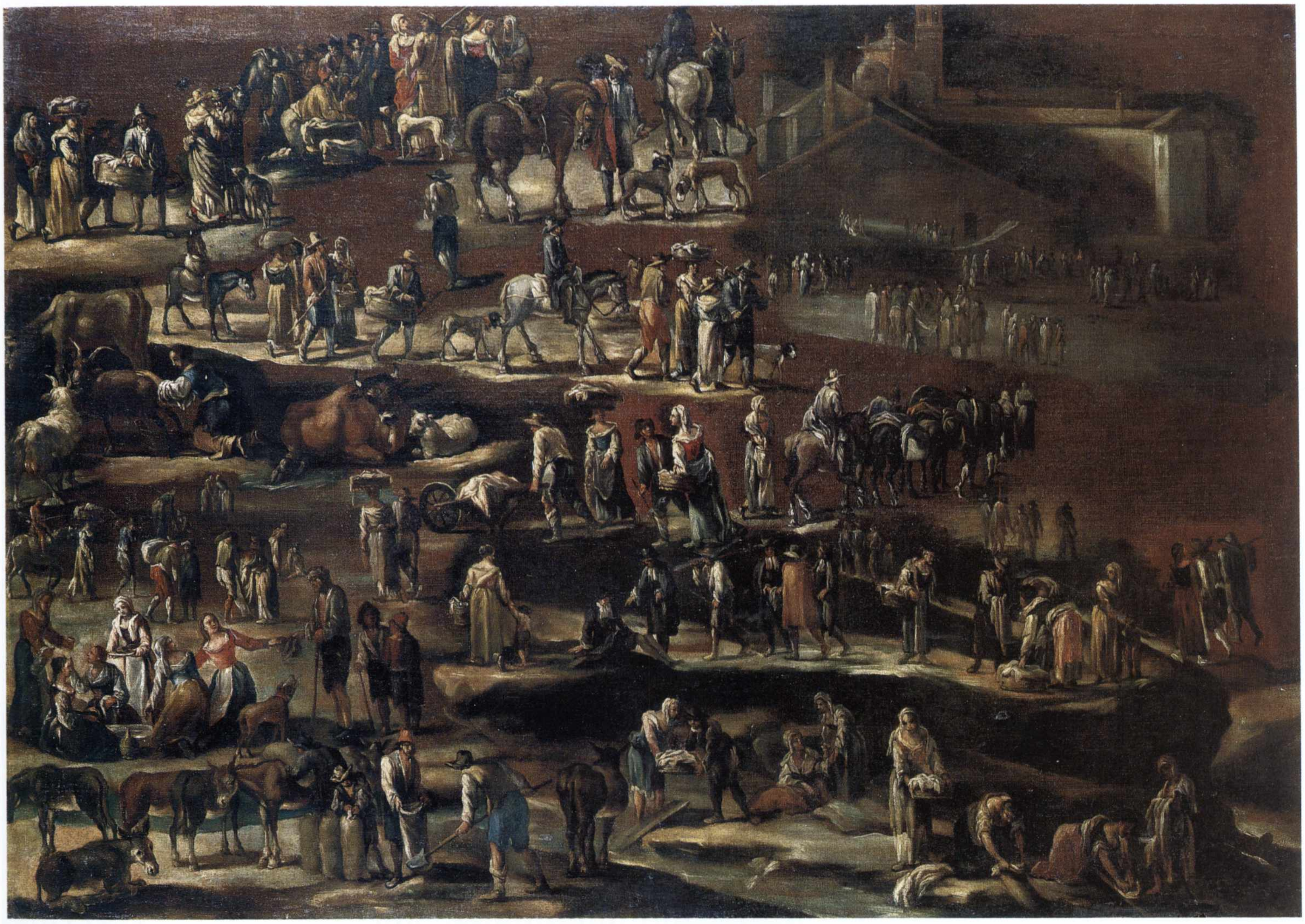
La tela, dipinta con toni scuri ravvivati da tocchi di colore chiaro, raffigura numerose figure che, in primo piano e in lontananza, eseguono diverse attività. Il soggetto è stato identificato dalla Varignana come scene di vita e di lavoro, ma, ad un attento esame, sembra vi si possa riconoscere un mercato, un luogo cioè dove ci si ritrova non solo per acquisti – come sembrano alludere i personaggi carichi di cesti o i fagotti trasportati dai muli – ma anche per gli incontri 'sociali', come si nota nel piccolo gruppo femminile accampato a sinistra, in atto di servire cibarie su un vassoio, accogliendo nel cerchio anche un uomo, ancora incerto sul da farsi. La strada, o meglio il percorso ascensionale, sembra costeggiare un fiume, come è evidente dalle donne in basso, intente a lavare panni, dettaglio che, a segnalazione della studiosa, deriva dalla produzione del Crespi e dalle incisioni di carattere popolare eseguite da Giuseppe Maria Mitelli.

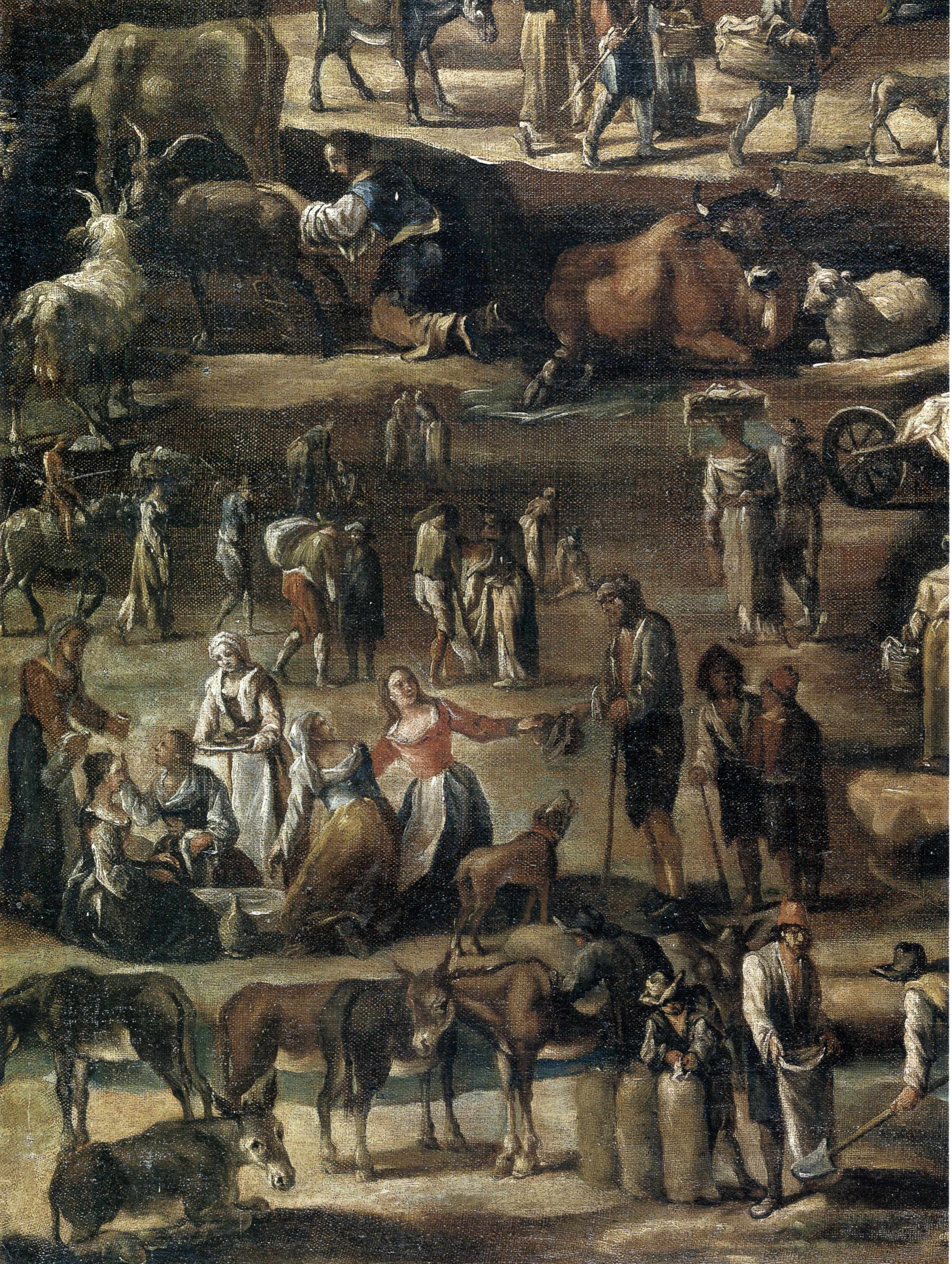
Soggetti riferiti a scene popolari, tuttavia, rimangono numerosi nel panorama della pittura emiliana anche del Seicento, come dimostra pure il bel dipinto con il *Mercato* (o *Fiera sul Reno Vecchio*) attribuito al Guercino e presentato nell'ultima mostra monografica (M. Pulini in *Guercino. Poesia e sentimento nella pittura del '600*, catalogo della mostra [Milano-Roma], a cura di D. Mahon, M. Pulini, V. Sgarbi, Novara 2003, pp. 144-145, n. 24), che presenta, come nel nostro caso, un accenno di paesaggio urbano sullo sfondo.

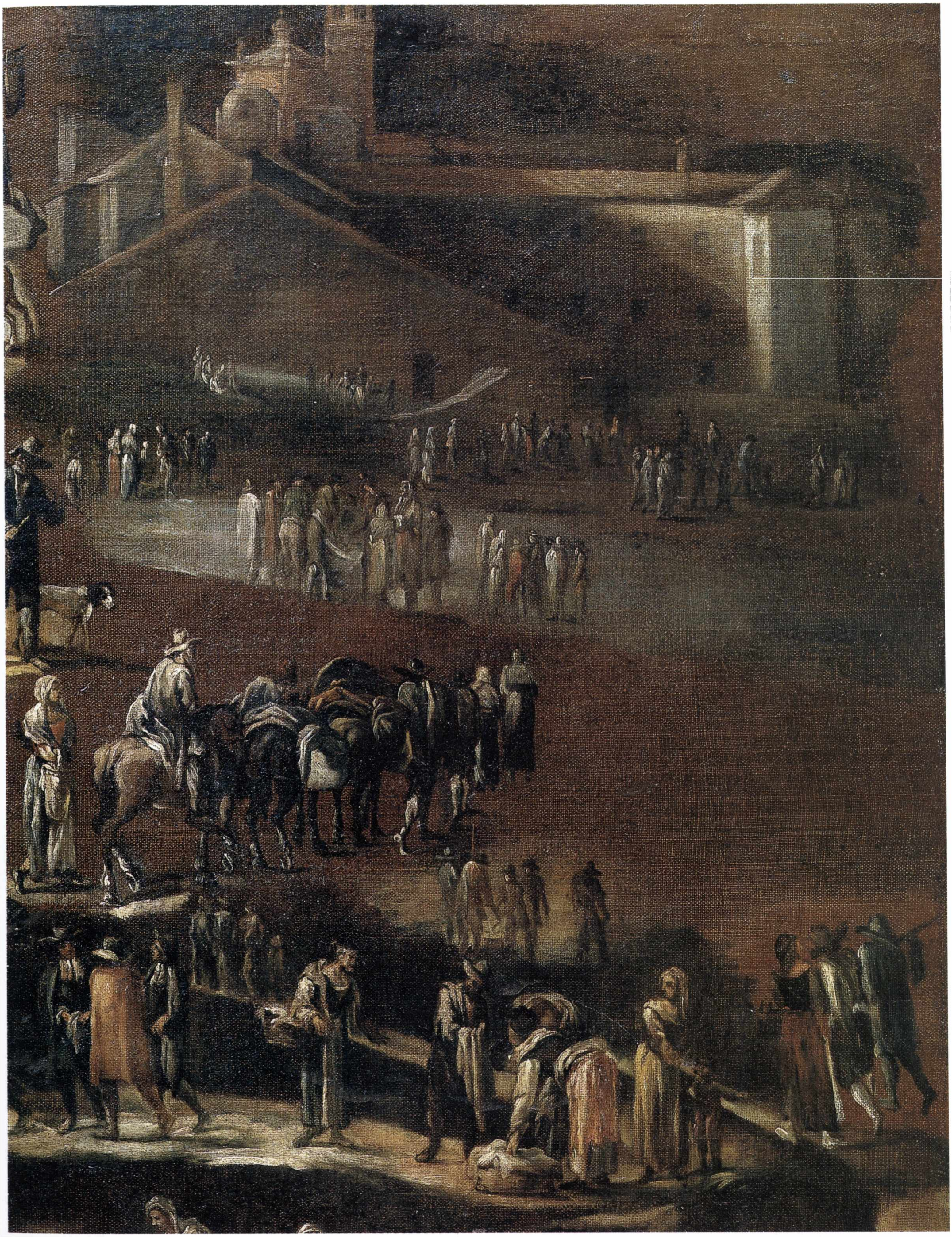
Nel dipinto bolognese è tutto un brulicare di animali e di faccende; approssimativa la sua visione d'insieme, priva di regole spaziali, ma proprio per questo la sua lettura si dimostra curiosa e interessante, tanto da seguire con attenzione ogni singolo gruppo. Di cosa si stanno occupando? Cosa si dicono? Interrogativi senza risposta che pure dimostrano la capacità di osservazione di un pittore, rimasto ignoto, che compensa la mediocre capacità tecnica con l'acutezza e l'espressività dei dettagli che sanno comunque rendere la vita degli umili.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA
A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, p. 376, n. 51.







Bottega di Donato Creti

Tomba allegorica di Locke, Boyle e Sydenham
Tomba allegorica di Giovanni Churchill
Tomba allegorica di Charles Montagu
Tomba allegorica di Lord Sunderland

Prima metà del secolo XVIII
Olio su tela, cm 162 × 117, 162 × 118, 162 × 117, 162 × 117
Provenienza: acquisto 1932-33
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

Nel secondo decennio del secolo XVIII il noto attore, drammaturgo e impresario irlandese Owen McSwiny commissionò ad alcuni dei maggiori artisti italiani del momento, soprattutto veneziani e bolognesi, una serie di dipinti di carattere celebrativo per la residenza di campagna dei duchi di Richmond a Goodwood. L'idea, maturata nel 1723 durante la permanenza a Venezia, dove McSwiny era riparato da Londra in seguito alla bancarotta, prevedeva la realizzazione di tombe allegoriche dipinte su grandi tele centinate per celebrare le glorie dei protagonisti della recente storia inglese in campo economico, commerciale, scientifico.

L'incarico fu conferito a numerosi pittori in base alla tradizionale suddivisione dei ruoli per specialità. Furono dunque coinvolti Giovan Battista Pittoni, Giovan Battista Piazzetta, Sebastiano Ricci e Antonio Balestra tra i veneziani, nonché i bolognesi Donato Creti e Francesco Monti, tutti in qualità di pittori di figura; Canaletto, Marco Ricci, Domenico e Giuseppe Valeriani, Carlo Besoli e il Mirandolese come specialisti per le architetture; lo stesso Marco Ricci, Giovan Battista Cimaroli e Nunzio Ferrajoli per i paesaggi.

Gli artisti, a cui non era consentito il minimo intervento creativo, erano costretti a lavorare su modelli a *grisaille* elaborati dallo stesso McSwiny, ignorando l'insieme del progetto. Assai complessa è la questione relativa all'individuazione delle mani e alla definizione precisa del numero effettivo di quadri eseguiti nell'ambito della commissione. L'annunciata serie di ventiquattro tele non venne infatti mai completata e al duca di Richmond pervennero dieci dipinti, in possesso della famiglia fino alla fine del Settecento. Inoltre, l'iniziale successo dell'impresa determinò la rapida diffusione di copie, su cui McSwiny tentò di effettuare un rigido controllo. Nel 1741 usciva il volume *Tombeaux des Princes grands Capitaines et autres hommes illustres qui ont fleuri dans la Grande-Bretagne vers la fin du XVII et le commencement du XVIII siècle*, dove comparivano nove incisioni tratte dalle tele realizzate. Tra le motivazioni che non portarono all'impresa il successo sperato dal suo ideatore furono in parte le perplessità destate dai contenuti soggiacenti alle raffigurazioni allegoriche, spesso troppo eruditi e quasi inaccessibili.

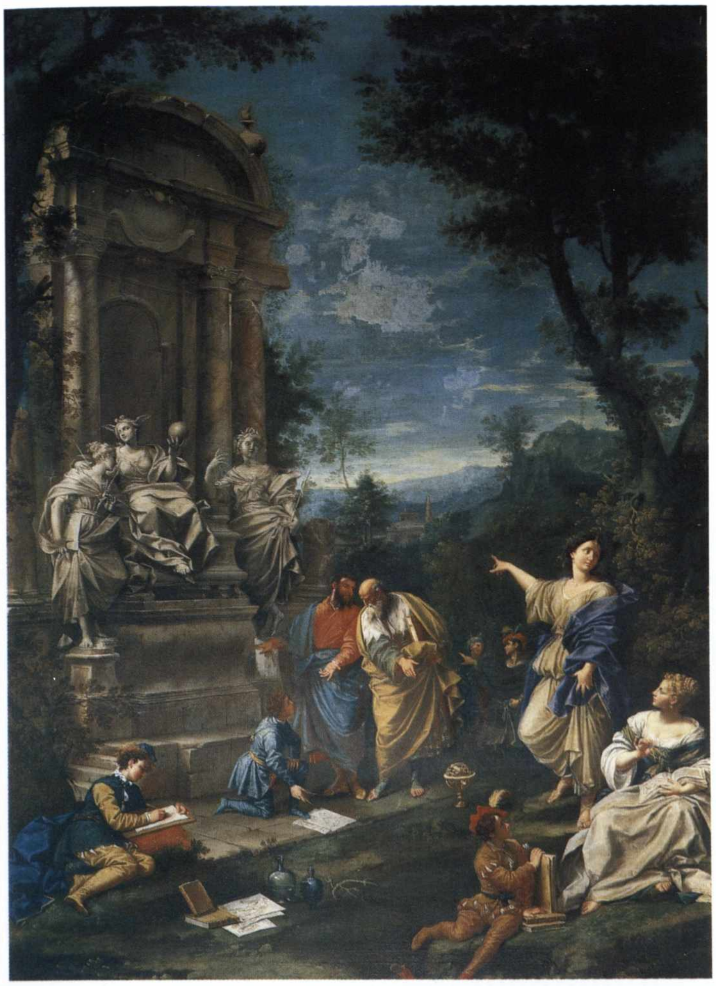
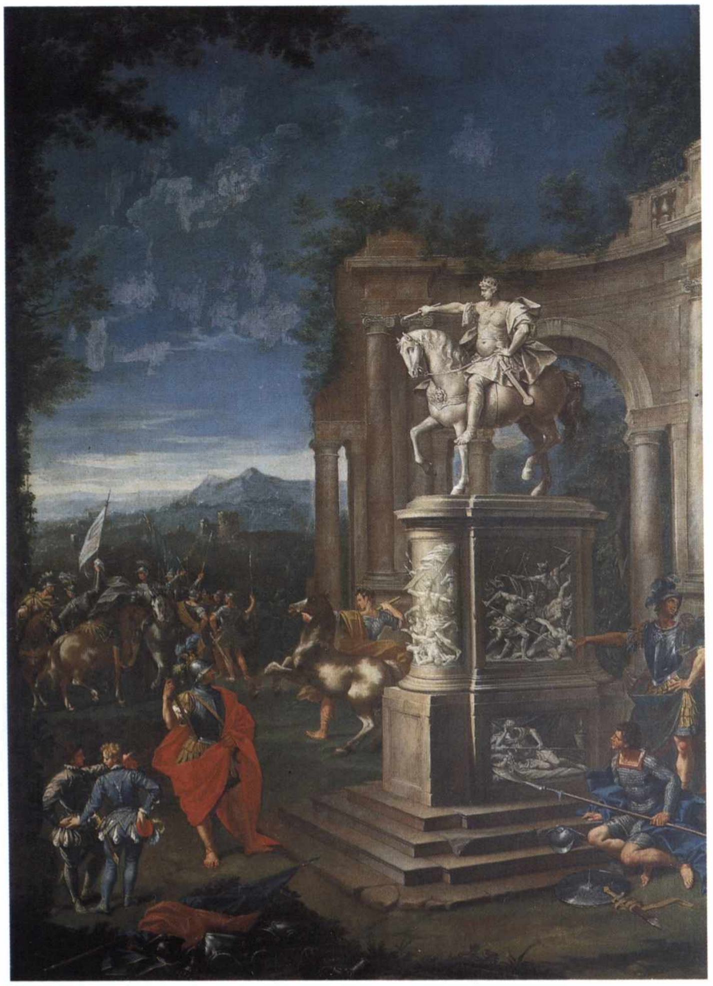
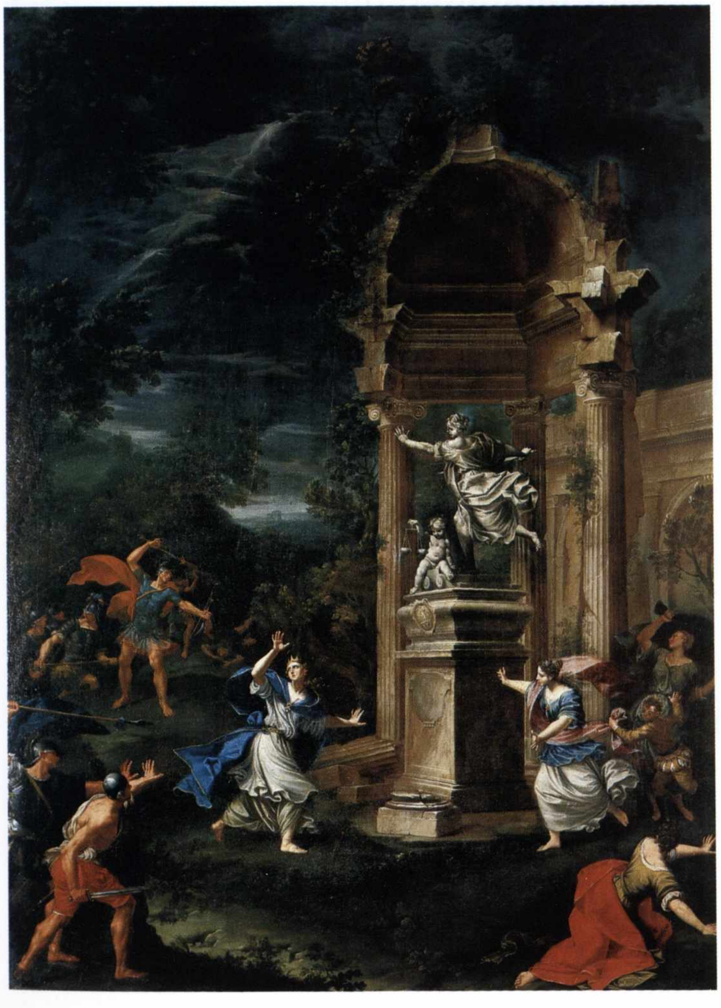
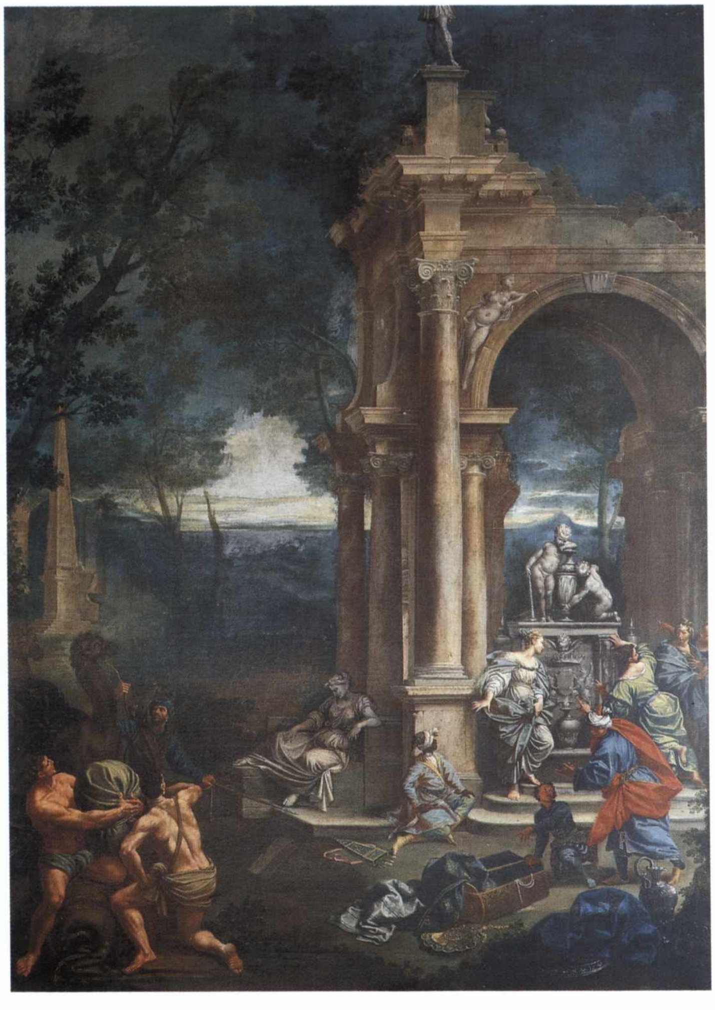
Furono almeno sette le composizioni create da Donato Creti: sei sono note attraverso gli originali, dispersi in varie collezioni (la *Tomba allegorica di Locke, Boyle e Sydenham*, datata 1729, e la *Tomba allegorica di Giovanni Churchill, I duca di Marlborough* presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna; la *Tomba allegorica di Charles Montagu, conte di Halifax* in collezione privata romana; la *Tomba allegorica di J. Addison* e la *Tomba allegorica del marchese di Warton* presso villa Wolkonsky a Roma; la *Tomba allegorica di Arthur Herbert, conte di Torrington*, in collezione privata ferrarese). Della settima, ovvero la *Tomba allegorica di Lord Sunderland*, non si conosce l'originale, e l'unica documentazione è costituita dalla copia esistente nella collezione della Cassa di Risparmio di Bologna, che possiede altresì le repliche di altri quattro soggetti.

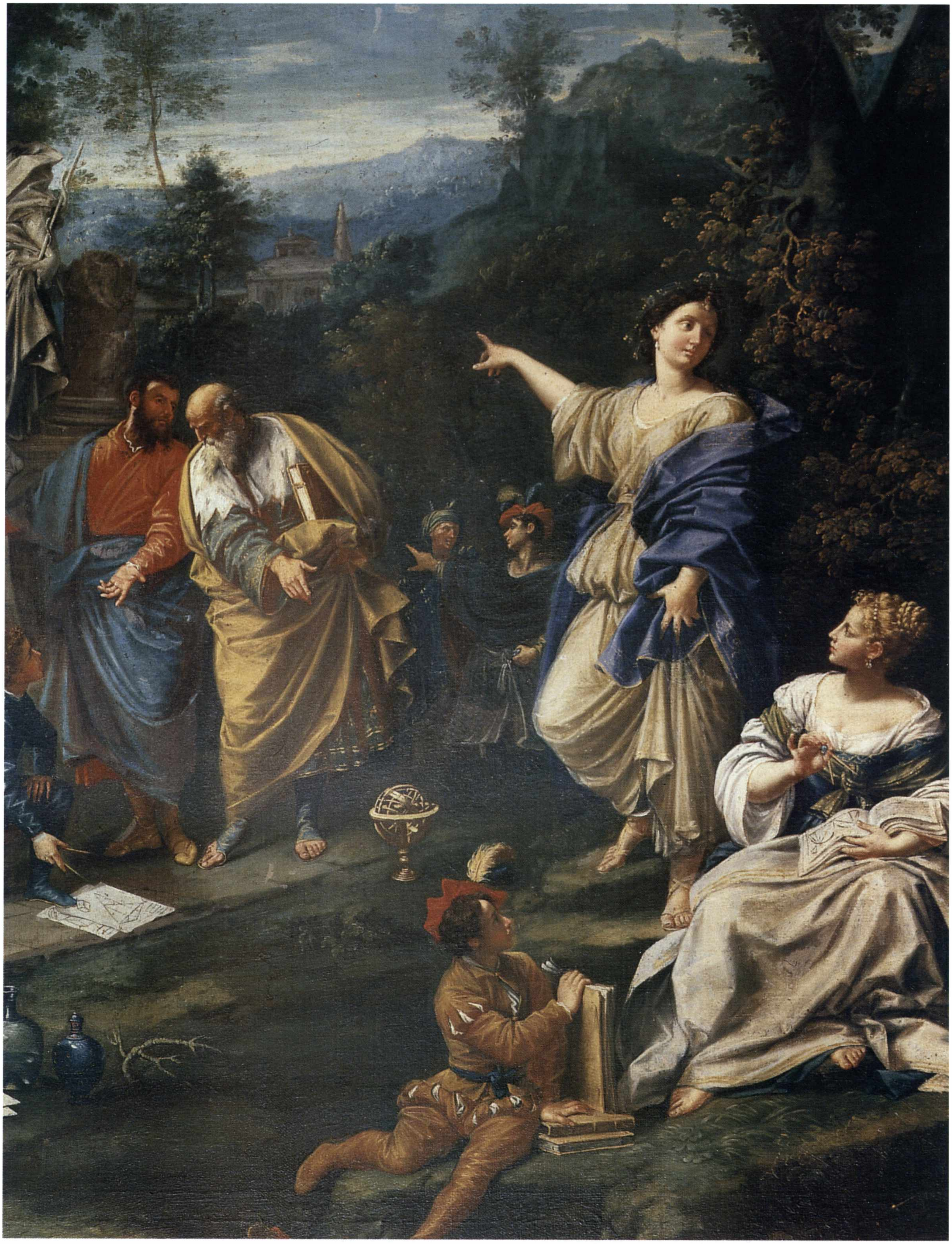
Le tele in collezione presentano dimensioni inferiori rispetto agli originali e, ad eccezione di una, sono di formato rettangolare anziché centinato. Le varianti sono in genere di scarso rilievo e la datazione ipotizzata non dovrebbe essere molto lontana da quel "*1729*" iscritto sulla tela della Pinacoteca di Bologna. La copia di proprietà della Cassa di Risparmio di Bologna della *Tomba allegorica di Arthur Herbert, conte di Torrington*, di più scadente fattura, ha costituito per anni l'unica testimonianza dell'esistenza di tale soggetto, la cui versione originale è stata solo di recente rinvenuta in una collezione privata ferrarese (A. Mazza, *Pittori bolognesi e veneziani per una "gloriosa" iniziativa europea: le Tombe allegoriche di McSwiny*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli, A. Mazza, Modena 1999, pp. 175-192, con bibliografia aggiornata sull'intera questione).

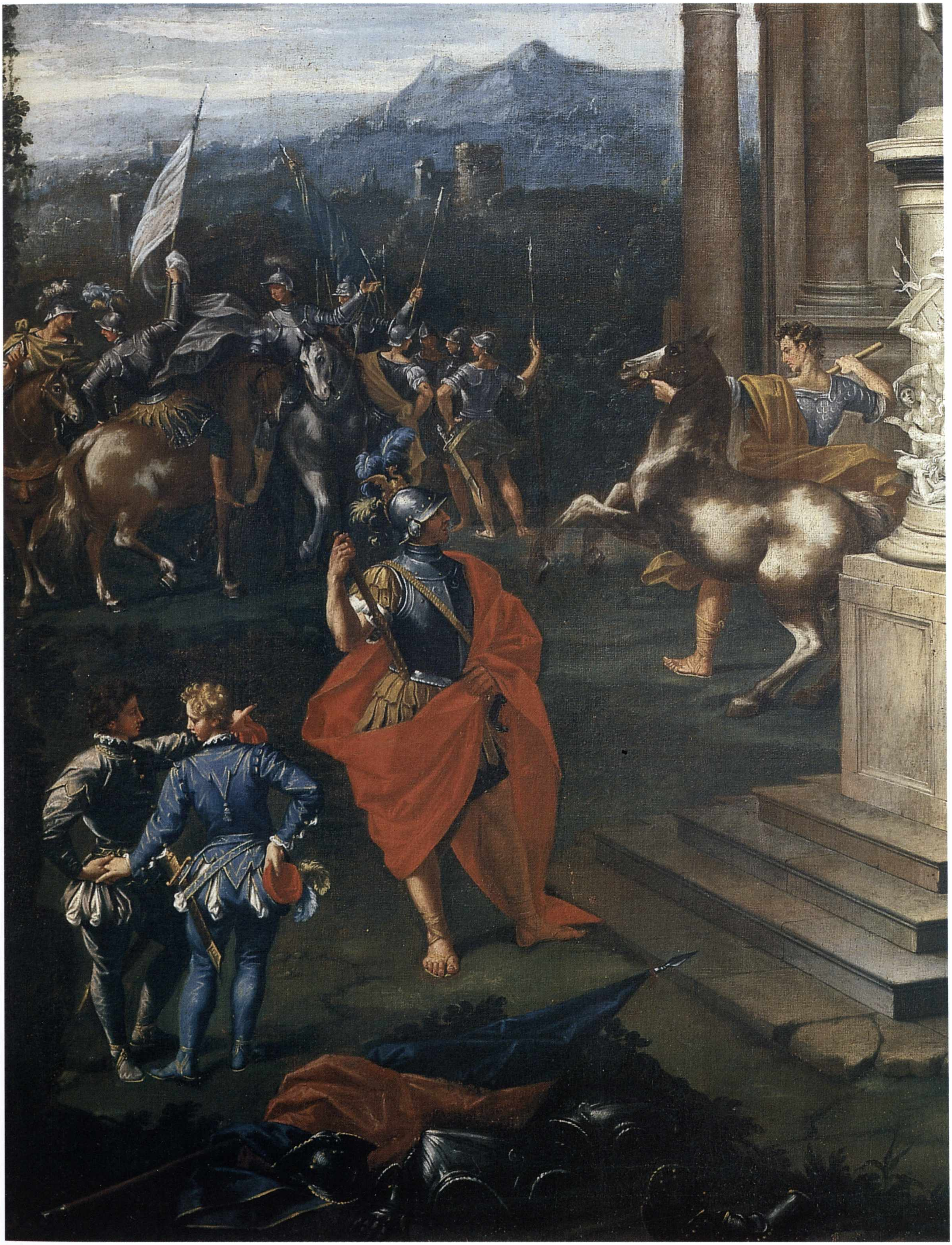
A differenza degli originali, non è possibile distinguere sulle copie le mani dei vari specialisti, e la tecnica uniforme conferma che esse furono realizzate direttamente nella bottega di Creti, davanti agli originali. La critica tende ad attribuire le due migliori, derivate dagli originali della Pinacoteca di Bologna, a Giuseppe Gabrieli, il più accreditato e fedele seguace del maestro. (M.M.)

Bibliografia

A. Emiliani, F. Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, pp. 377-382, nn. 53-57 (con bibliografia precedente); B. Mazza, *La vicenda dei "Tombeaux des Princes": matrici, storia e fortuna nella serie Swiny tra Bologna e Venezia*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", X, 1976, pp. 79-102 (pp. 96-99, nn. 10-11, p. 100); R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, pp. 253, 258; G. Knox, *"The Tombs of famous Englishmen" as described in the letters of Owen McSwiny to the Duque of Richmond*, in "Arte Veneta", 37, 1983, pp. 228-235 (pp. 233-234, nn. 13, 20); M.C. Bandera, *Pietro Paltronieri "Il Mirandolese"*, Modena 1990, pp. 61, 152 (n. 22), 154-155 (n. 24b), 156 (n. 25b), 158-159 (n. 27).





Ritratto di Francesco Galli Bibiena

Fine del XVII - inizio del XVIII secolo
Olio su tela, cm 95 × 77
Provenienza: acquisto 1940
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

Il soggetto ostenta fierezza ed energia, espresse dallo sguardo attento e dalla bocca socchiusa, dai riflessi di luce sui riccioli della parrucca e dalle ampie e dinamiche pieghe del mantello.

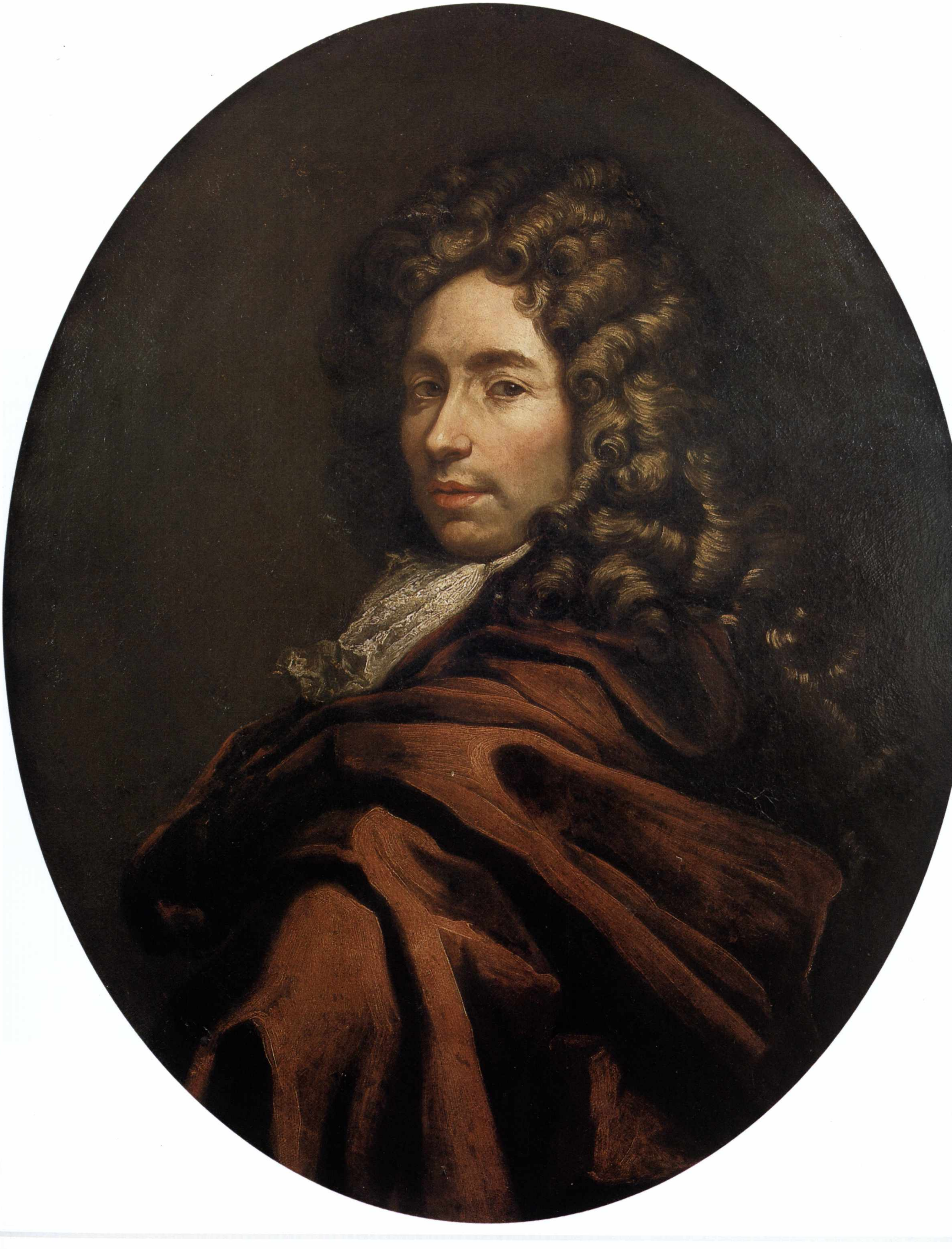
Per molti decenni si è ritenuto che il personaggio fosse Ferdinando Galli Bibiena, raffigurato dal fratello Francesco, e che quest'ultimo fosse a sua volta effigiato nel ritratto conservato agli Uffizi. Sulla base di studi più recenti, e in occasione della mostra dedicata ai Bibiena, sono state rovesciate le identificazioni: il soggetto del ritratto in esame non è Ferdinando, il più noto della celebre famiglia di artisti, bensì proprio Francesco.

Nato nel 1659 (morirà a Bologna nel 1739), Francesco Galli Bibiena era più giovane di due anni del fratello, del quale fu collaboratore e seguace, traendone vantaggi come dimostrano le commissioni dei Farnese a Parma, ricevute in qualità di architetto e scenografo. I diversi incarichi in altre città italiane ne accrebbero le credenziali, che gli permisero di essere chiamato poi alla corte di Leopoldo I a Vienna e a Nancy, su richiesta dei Lorena.

L'uomo ritratto dimostra un'età tra i trenta e i quarant'anni. L'opera è eseguita con una disinvolta rapidità e una scioltezza stilistica che esprimono efficacemente la vitalità del personaggio. Poche e larghe pennellate descrivono il manto; nella massa scura della parrucca spiccano i riflessi dei riccioli. Rapidi tocchi delineano anche i tratti somatici del volto. Il luminismo che caratterizza il volto potrebbe riflettere qualche influsso della pittura di Giuseppe Maria Crespi.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA
A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, pp. 390-391, n. 76; N. CLERICI BAGOZZI in *I Bibiena, una famiglia europea*, catalogo della mostra, a cura di D. Lenzi, J. Bentini, Bologna 2000, p. 114, n. 25 (con bibliografia precedente); M. DANIELI in *Il ritratto. Identità e storia*, catalogo della mostra (Bologna), a cura di V. Coen, Milano 2001, pp. 153-154, n. 10.



Francesco Monti

(1685-1768)

Ritrovamento di Mosè

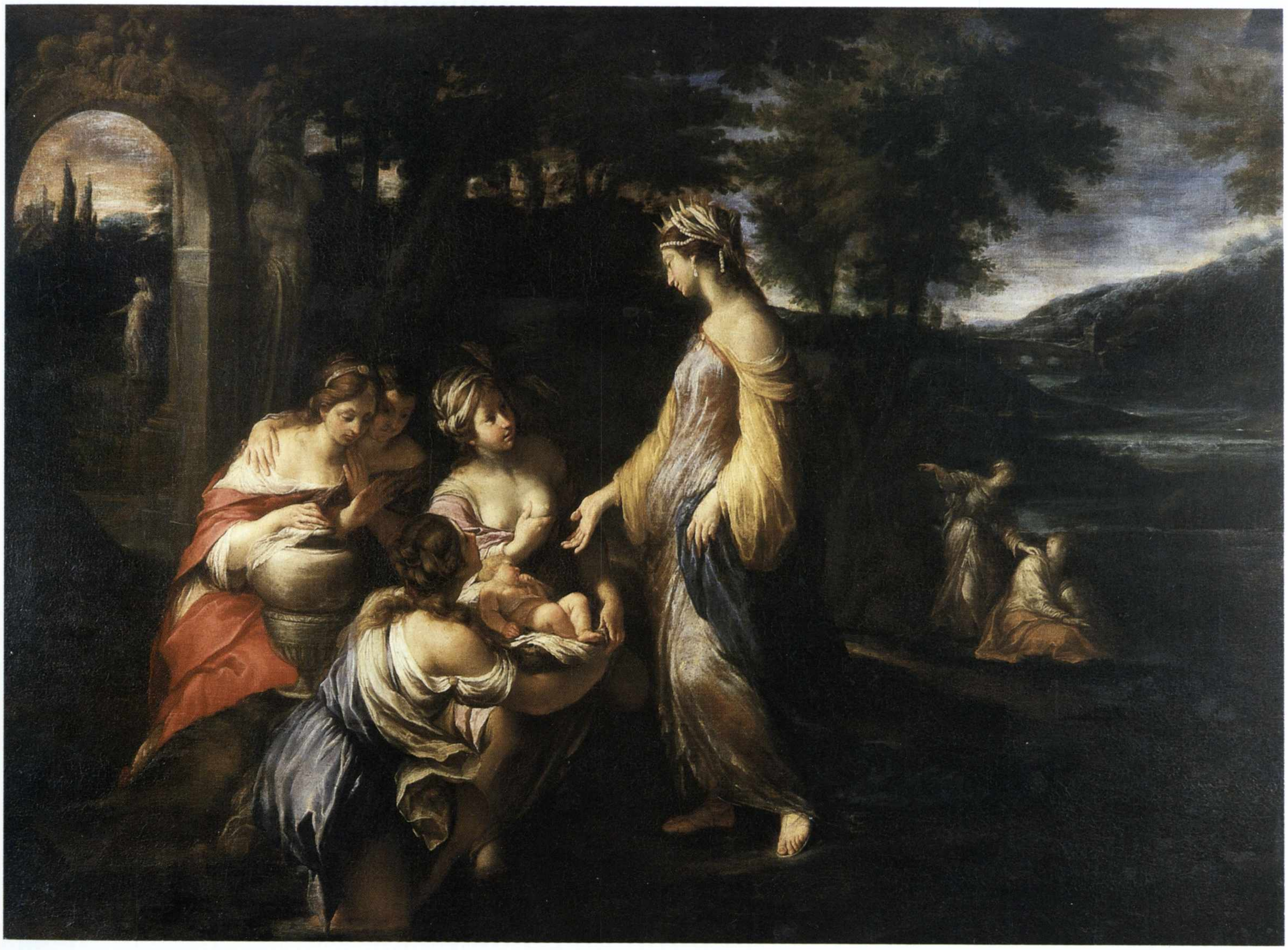
Inizio del terzo decennio del secolo XVIII
Olio su tela, cm 155 × 216
Provenienza: acquisto 1970
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

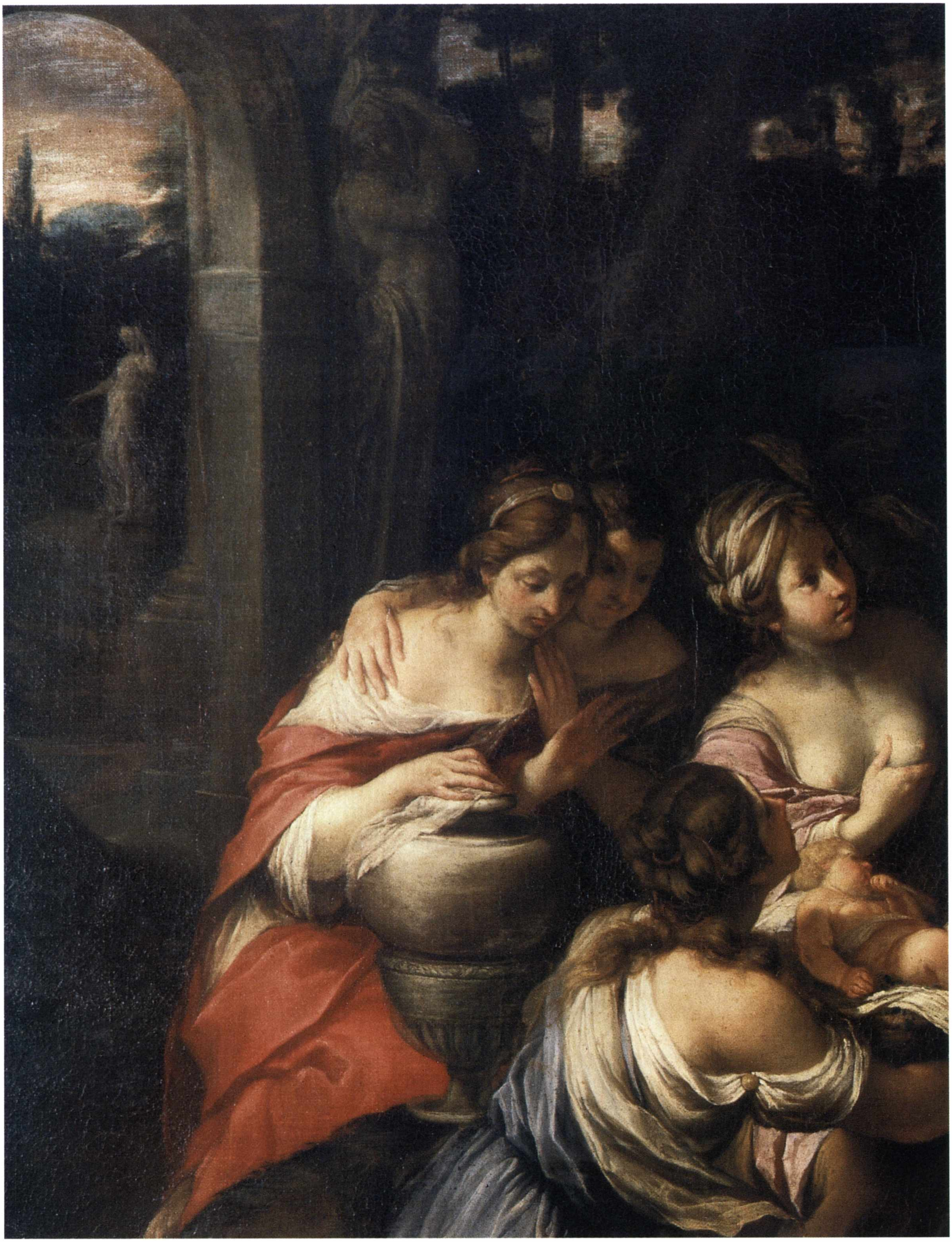
L'opera, acquistata da una collezione privata bolognese, è stata a lungo attribuita a Donato Creti. Spetta a Renato Roli (1977) aver ricondotto il dipinto nel catalogo di Francesco Monti, riconoscendone le peculiarità stilistiche proprie del periodo giovanile, quando subisce il fascino della pittura tardo cinquecentesca del Mastelletta, cui aggiunge la conoscenza della straordinaria tecnica cromatica di Giovan Gioseffo Dal Sole, appresa durante la lunga frequentazione della bottega. Ne deriva una pittura densa di richiami neo-manieristi, elegantemente stilizzata nel tocco filamentoso e lucente. Anche le contemporanee ricerche espressive di Creti e di Gionima, del resto, erano indirizzate verso la riscoperta della pittura di fine Cinquecento, della quale si riproponeva l'assoluta libertà nell'uso del colore, strumento primario nella composizione delle figure e nella modulazione delle atmosfere.

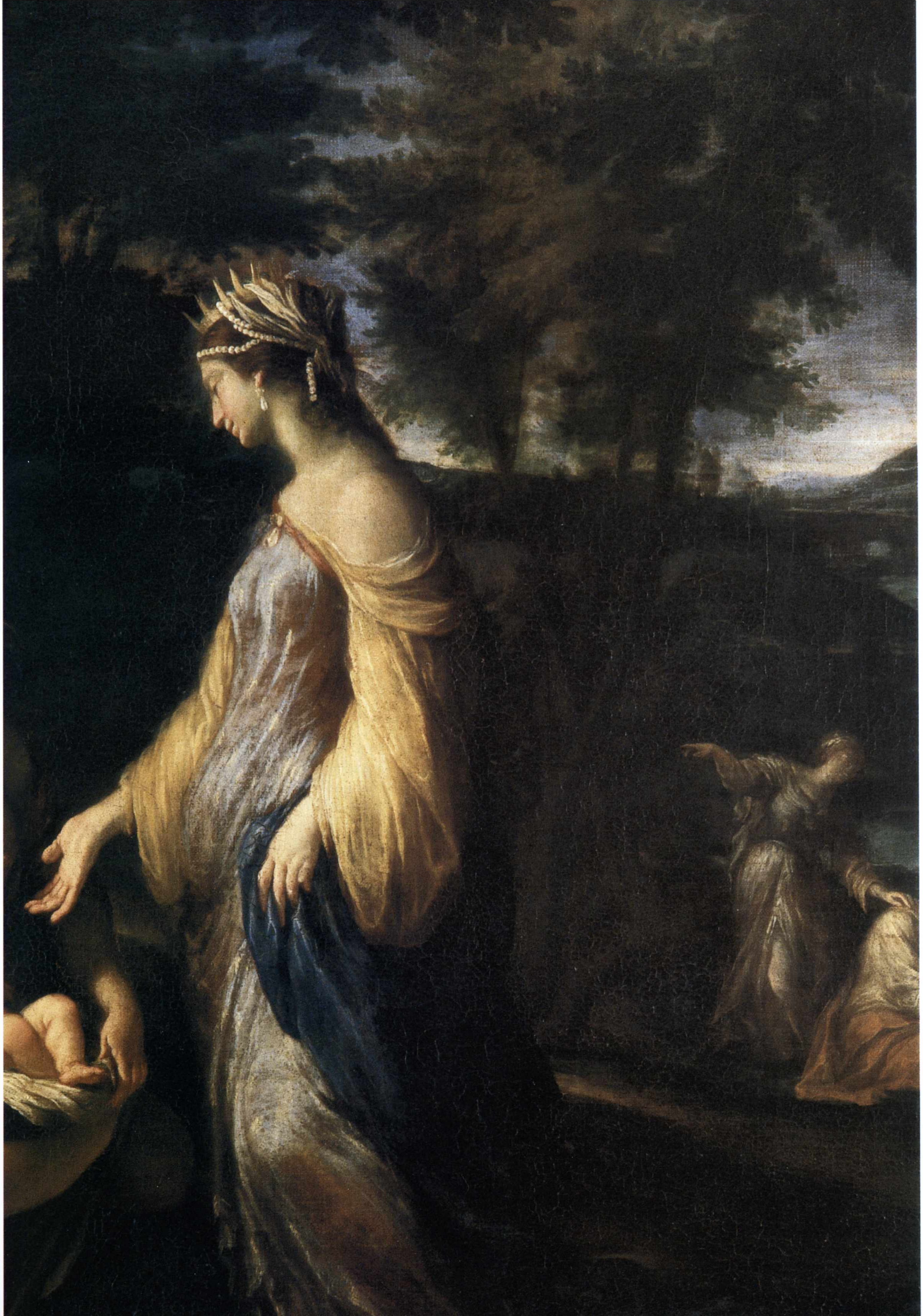
Nella scena è rappresentato il celebre racconto biblico del ritrovamento di Mosè sulle rive del Nilo e, in particolare, l'episodio della ricerca di una nutrice per il bambino, riconosciuto di stirpe ebrea. La storia narra di come la sorella di Mosè, nascosta nelle vicinanze, si incaricasse di trovare, con il consenso della figlia del faraone, una donna anch'essa ebrea per allattarlo. Grazie a questo stratagemma Mosè poté essere nutrito dalla sua vera madre.

(M.M.)

BIBLIOGRAFIA
A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, p. 369, n. 37; R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, p. 121; R. ROLI in *Splendour of the Baroque*, catalogo della mostra, Sydney 1993, pp. 112-113, n. 53.







Francesco Monti e Nunzio Ferrajoli

(Francesco Monti: 1685-1768; Nunzio Ferrajoli: 1660-1735)

Trionfo della Virtù
Il Valore che vince i Vizi

Terzo decennio del XVIII secolo
Olio su tela, cm 150,5 × 202, 150,2 × 202
Provenienza: acquisizione da BIMER 1994
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

I due dipinti, provenienti da una raccolta privata romana (Roli, 1977), sono stati acquisiti dalla collezione del Mediocredito di Bologna; pervenuti successivamente alla Banca dell'Emilia Romagna per i finanziamenti a medio e lungo termine, sono transitati nel 1994 nella Cassa di Risparmio di Bologna.

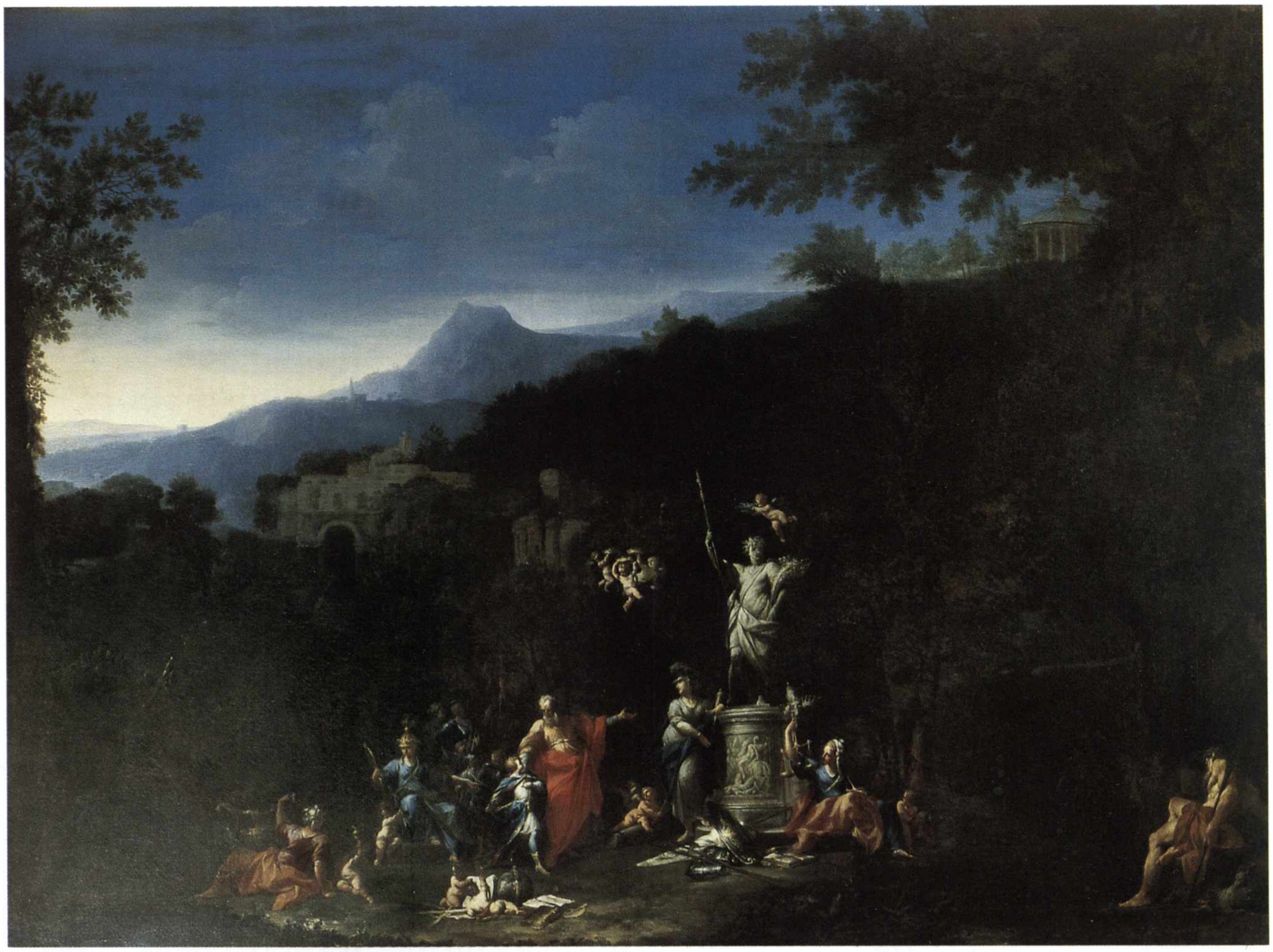
Vi sono rappresentati due paesaggi con figure allegoriche, strettamente correlati, oltre che dal significato, anche dalle figure del vecchio e del fanciullo, che identificano il soggetto come una sorta di 'ammaestramento' circa gli effetti della 'azione virtuosa', da identificare nella figura sul piedistallo marmoreo, ai cui piedi giacciono le armi e le insegne. Intorno ad essa, quale conseguenza dei suoi benefici effetti, sono variamente disposte le personificazioni delle quattro virtù cardinali, riconoscibili dai loro tradizionali attributi: la 'Fortezza', con l'elmo e la corazza; la 'Giustizia', con la bilancia; la 'Prudenza', con lo specchio; la 'Temperanza', che versa l'acqua. Le figure, elegantemente tracciate con tocchi rapidi, rimandano al gusto neomanierista tipico del Monti, ispirato, come in altre opere della sua produzione bolognese, dai tocchi luminescenti del Mastelletta.

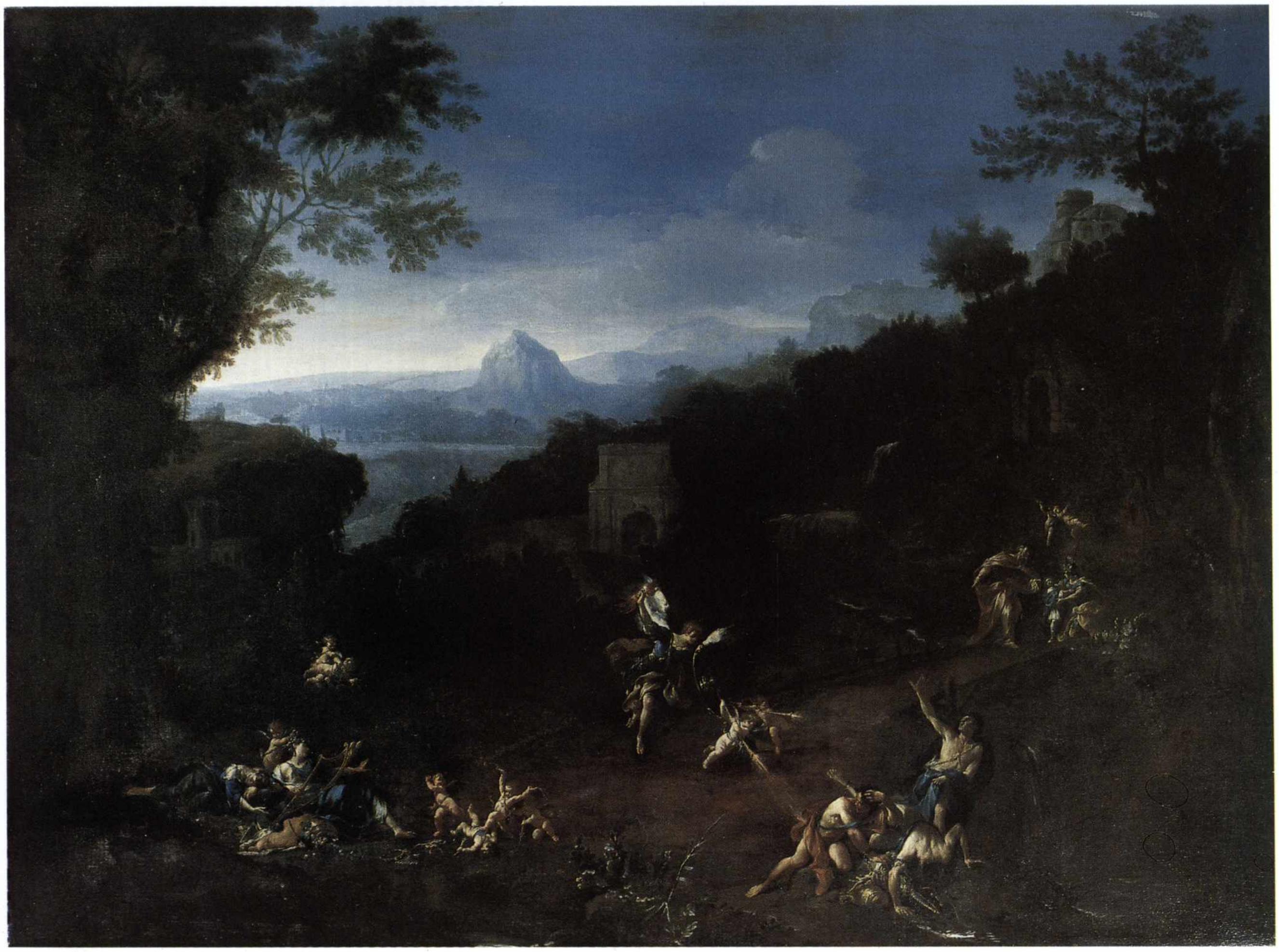
La collaborazione tra Nunzio Ferrajoli, celebre specialista di paesaggio e allievo di Giovan Gioseffo dal Sole, e Francesco Monti risale all'epoca delle tombe allegoriche McSwiny, nel terzo decennio del Settecento, e nello stesso ambito cronologico sono probabilmente collocabili le due tele in collezione, che esprimono coerentemente il gusto dell'epoca per l'erudizione e l'allegoria. Un dipinto raffigurante la *Virtù vittoriosa de' Vizi* è del resto documentato nel 1734 nella collezione del cardinale Tommaso Ruffo (Grandi, 1979). Del *Trionfo della Virtù* è stato pubblicato uno studio preparatorio, con lievi varianti e di formato inferiore all'originale (olio su tela, cm 77 x 120), in collezione privata (Roio, 1989).

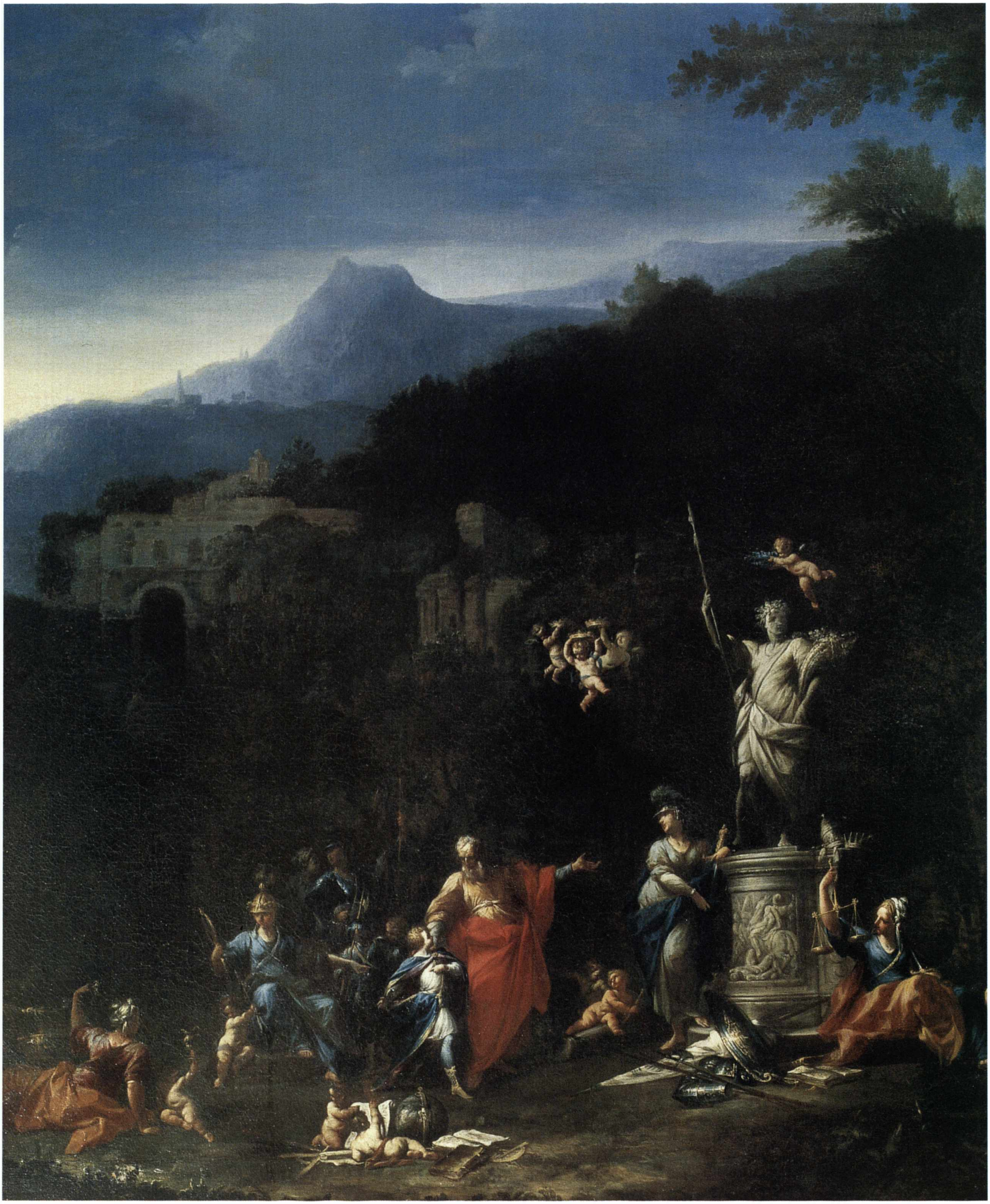
(M.M.)

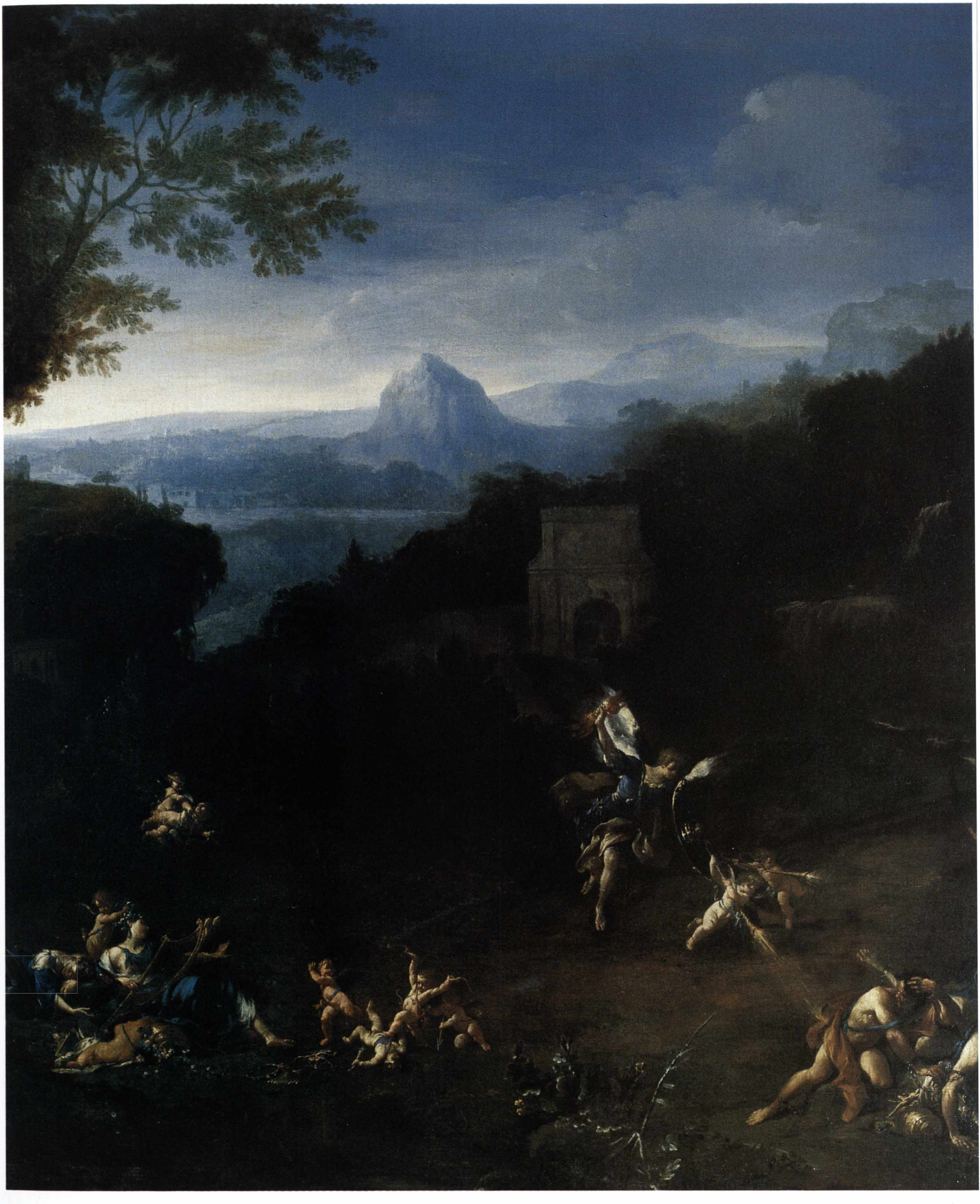
BIBLIOGRAFIA

R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, p. 203 n. 2 bis, p. 258 *ad vocem*, p. 281 *ad vocem*, fig. 361a; R. GRANDI in *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, catalogo della mostra, Bologna 1979, p. 330, n. 409; N. ROIO in *Arte emiliana dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo*, a cura di G. Manni, E. Negro, M. Pirondini, Modena 1989, p. 205, n. 169.









Giovanni Domenico Ferretti

(1692-1768)

Santa Caterina de' Ricci

1746 circa
Olio su tela, cm 77 × 61
Provenienza: acquisto 1971
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

L'opera è firmata nelle pagine del libro aperto, collocato in basso a destra, e per le sue peculiarità stilistiche è stato riferito dalla Varignana al 1740 circa, periodo in cui Ferretti, allontanatosi dalla prima formazione emiliana – con il Torelli nella bottega di Gian Gioseffo Dal Sole –, si spostò in Toscana.

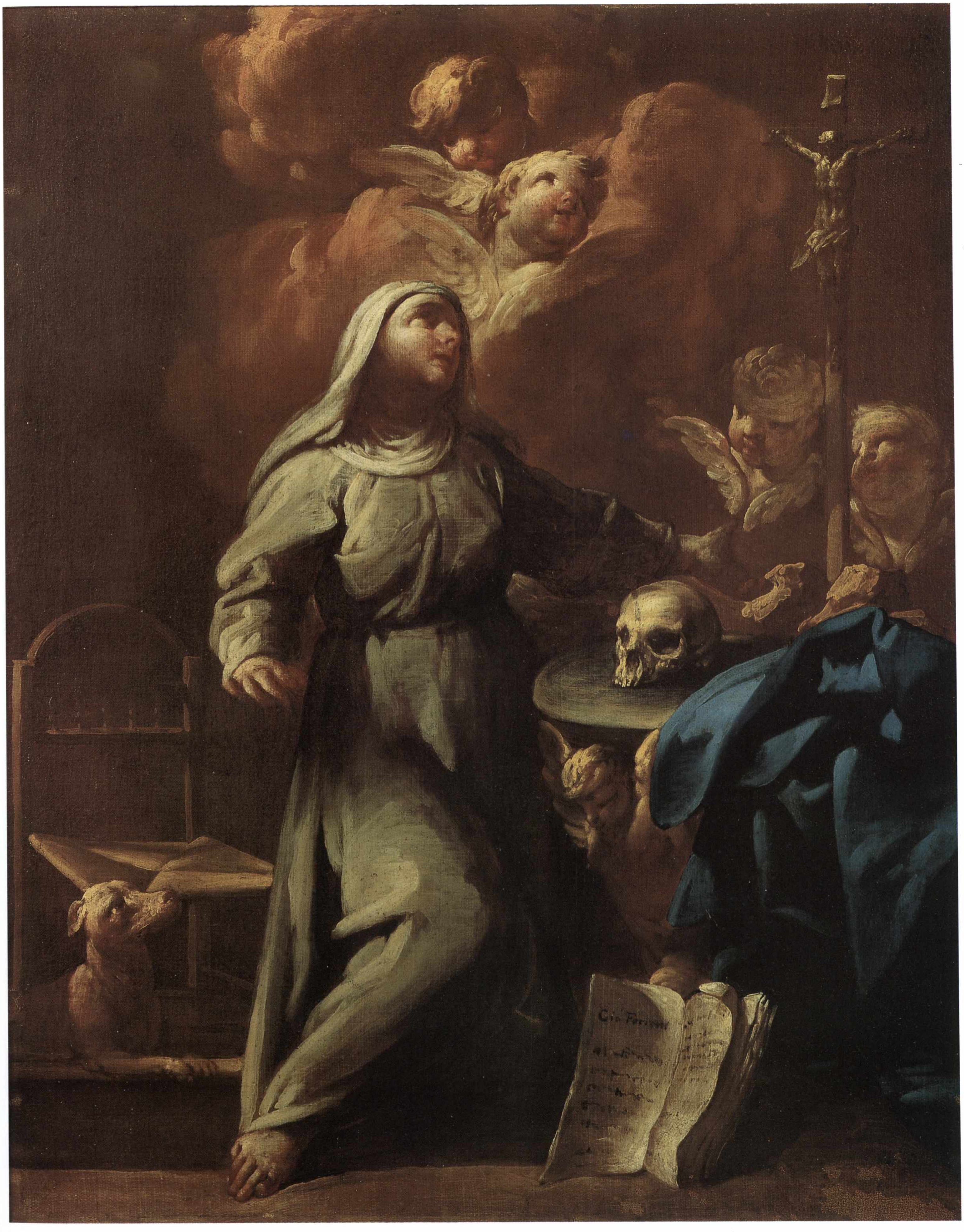
Nel dipinto è raffigurata Caterina de' Ricci, nata a Firenze nel 1523 e morta nel 1590; entrata giovanissima nel monastero di San Vincenzo a Prato, iniziò subito ad avere visioni e ad entrare in estasi, tanto da essere ritenuta affetta da squilibrio psichico. A partire dal giovedì santo del 1542 iniziarono quegli episodi estatici sulla Passione di Cristo che per dodici anni contrassegnarono settimanalmente, dal mezzogiorno del giovedì alle sedici del venerdì, la vita della religiosa. Ad essi seguirono il matrimonio mistico e il ricevimento delle stimmate e della corona di spine (stessi fenomeni vissuti dall'altra Caterina domenicana, la Benincasa da Siena; G. Di Agresti, *Caterina de' Ricci, santa*, *s.v.* in *Bibliotheca Sanctorum*, III, Roma, ed. 1990, coll. 1044-1045).

Beatificata nel 1732, passò agli altari per volontà di Benedetto XIV Lambertini nel 1746, che è anche la probabile data del dipinto in esame, forse un bozzetto per una pala non rintracciata (a questo proposito la Varignana cita una prima formulazione del soggetto riferendosi alla tela conservata a Prato, nel monastero che la ospitò da giovane, opera in cui la santa è raffigurata con San Tommaso d'Aquino).

Nel dipinto bolognese, eseguito con tecnica veloce, non compare ancora l'aureola; accanto alla religiosa appaiono il teschio e il crocifisso a ricordo delle sue estasi, ma anche il libro che potrebbe alludere ai famosi *Ratti*, ossia le rivelazioni che Caterina dettava alla maestra delle novizie, suor Maddalena Strozzi. La Varignana notava ancora la presenza della sedia 'nana' d'ambito toscano, cui aggiungiamo la presenza del cane bianco, simbolo dei domenicani, seppure privo della torcia portata in bocca. Il riferimento all'ordine religioso potrebbe tuttavia essere confermato dalla familiarità di Ferretti con i domenicani, dai quali ricevette numerose commissioni.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA
A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, p. 382, n. 58; *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Dipinti dal XVII al XX secolo*, catalogo della mostra (Carpi), a cura di F. Varignana, Bologna 1998, p. 92, n. 16.



Bernardo Minozzi

(1699-1769)

Paesaggi arcadici con figure

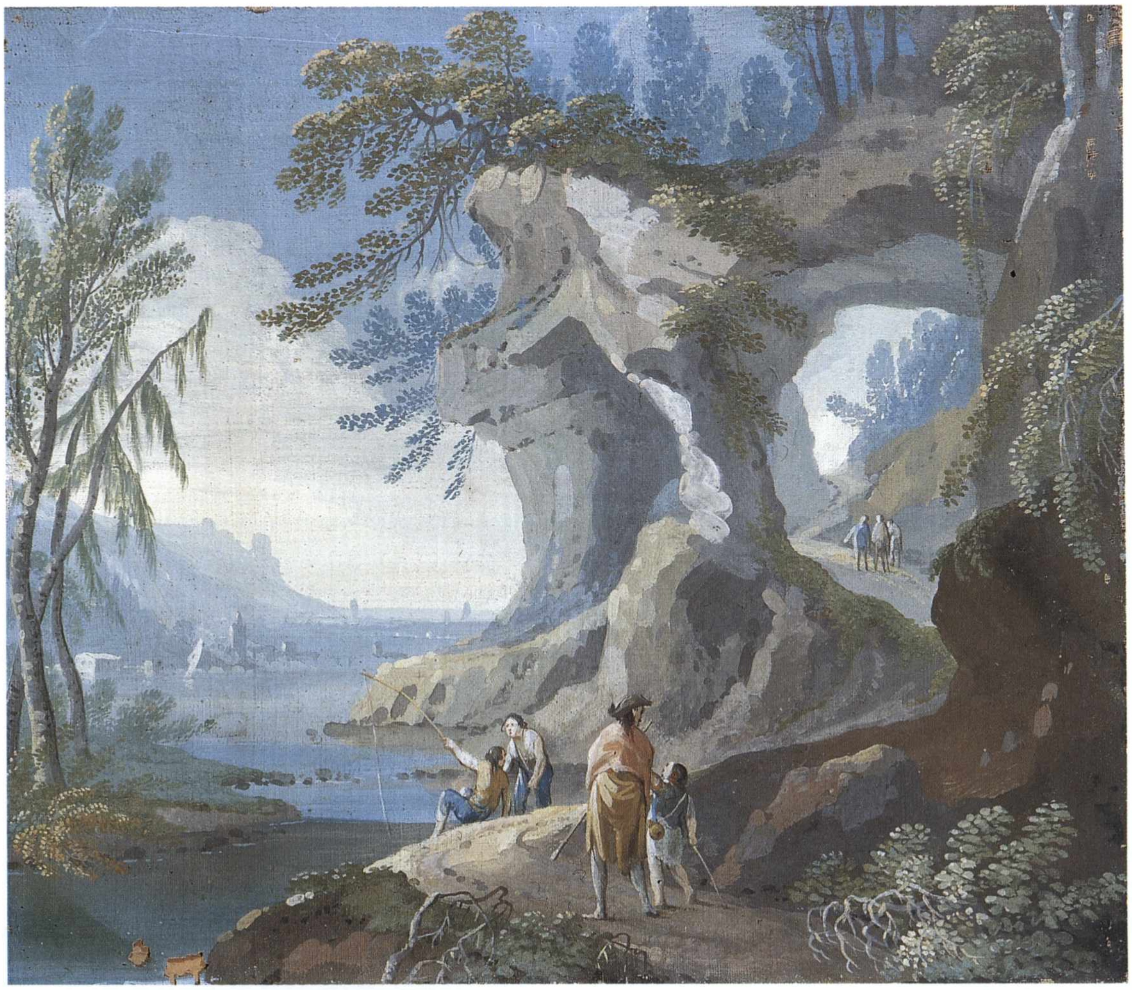
Metà del secolo XVIII
Tempere su tela, cm 35 × 40
Iscrizioni: sui telai: "di Bernardo Minozzi"
Provenienza: acquisto 1947
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

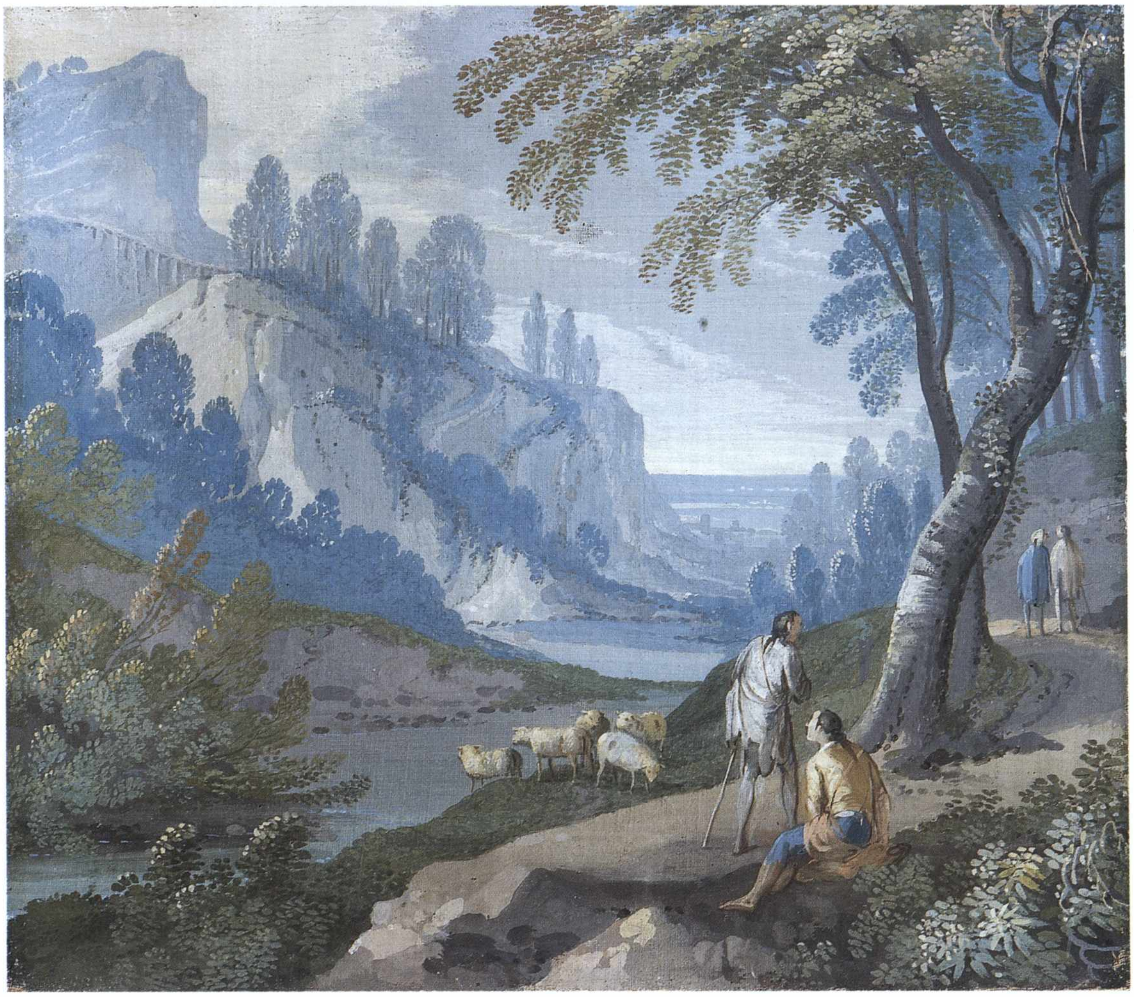
Le due opere provengono dalla collezione Angiolini-Curioni, dove furono viste dallo studioso Guido Zucchini, che per primo lesse l'iscrizione sul telaio. Le piccole tempere sono opera caratteristica dell'artista, allievo di Nunzio Ferrajoli, che si applicò alla pittura di paesaggio senza trascurare la realizzazione delle figure. L'uso della tempera e il caratteristico tratto 'a macchia' risentono dell'influsso di Marco Ricci, alla cui opera il pittore ebbe modo di avvicinarsi durante il soggiorno veneziano intorno al 1730. Pur senza spingersi ai vertici dell'innovativo linguaggio del grande maestro, ne trasse tuttavia una tecnica moderna e non convenzionale nell'uso delle lumeggiature. La predilezione per le gamme fredde si affiancò allo studio dei paesaggisti del passato, da Claude Lorrain a Salvator Rosa a Gaspard Dughet, la cui opera conobbe direttamente durante i viaggi a Roma e a Firenze. Ne derivò una pittura largamente apprezzata per la libertà inventiva e per l'affascinante atmosfera, quasi sospesa, dei paesaggi, che furono molto richiesti da collezionisti italiani e stranieri, soprattutto inglesi, grazie anche alla conoscenza intrecciata a Venezia con il mercante irlandese Owen McSwiny.

(M.M.)

Bibliografia

A. Emiliani, F. Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, pp. 391-392, nn. 77-78 (con bibliografia precedente); R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, p. 198; R. Grandi in *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, catalogo della mostra, Bologna 1979, pp. 335-336.





Anonimo fiammingo

(metà del secolo XVIII)

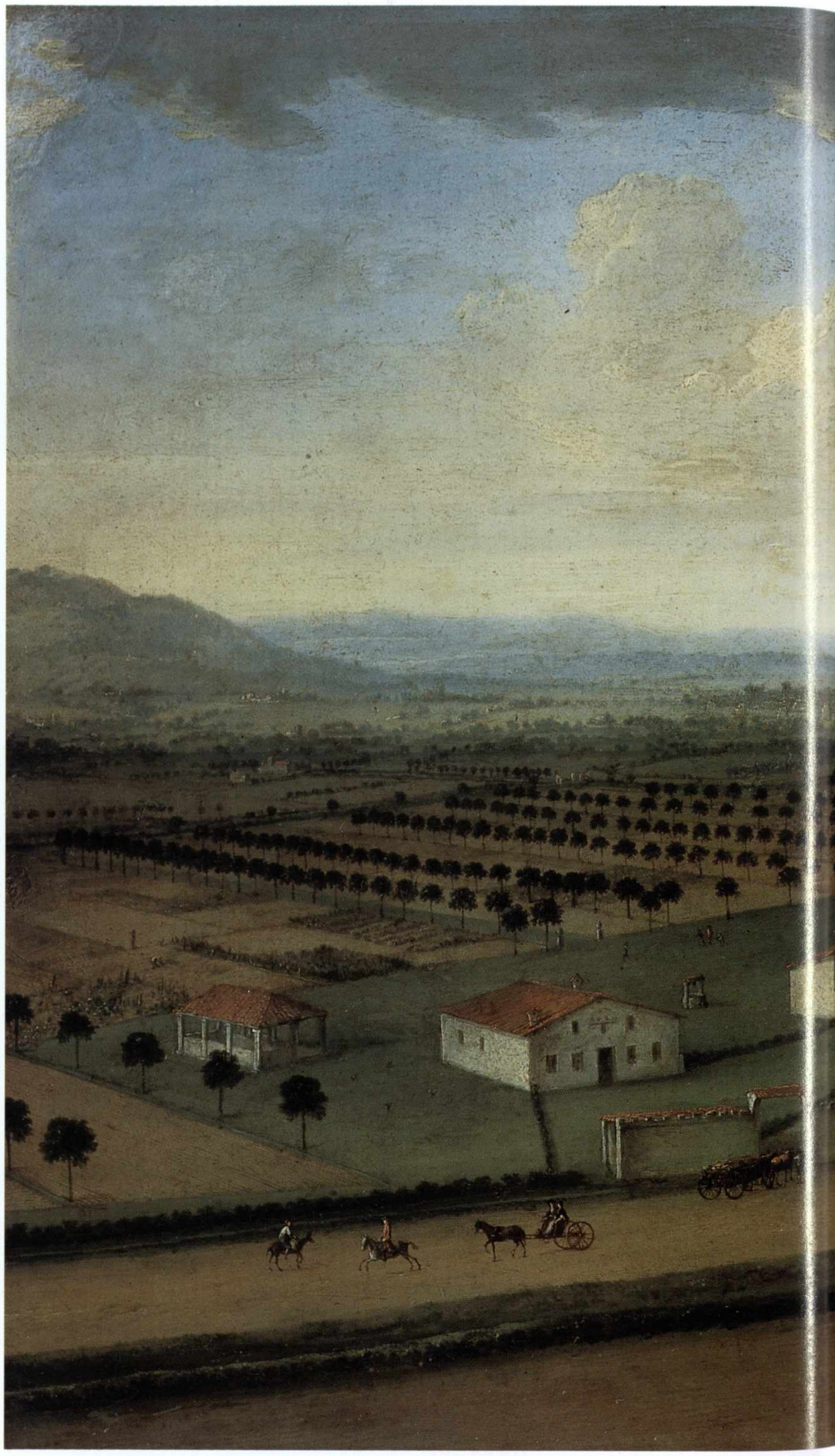
Azienda agricola nella pianura bolognese

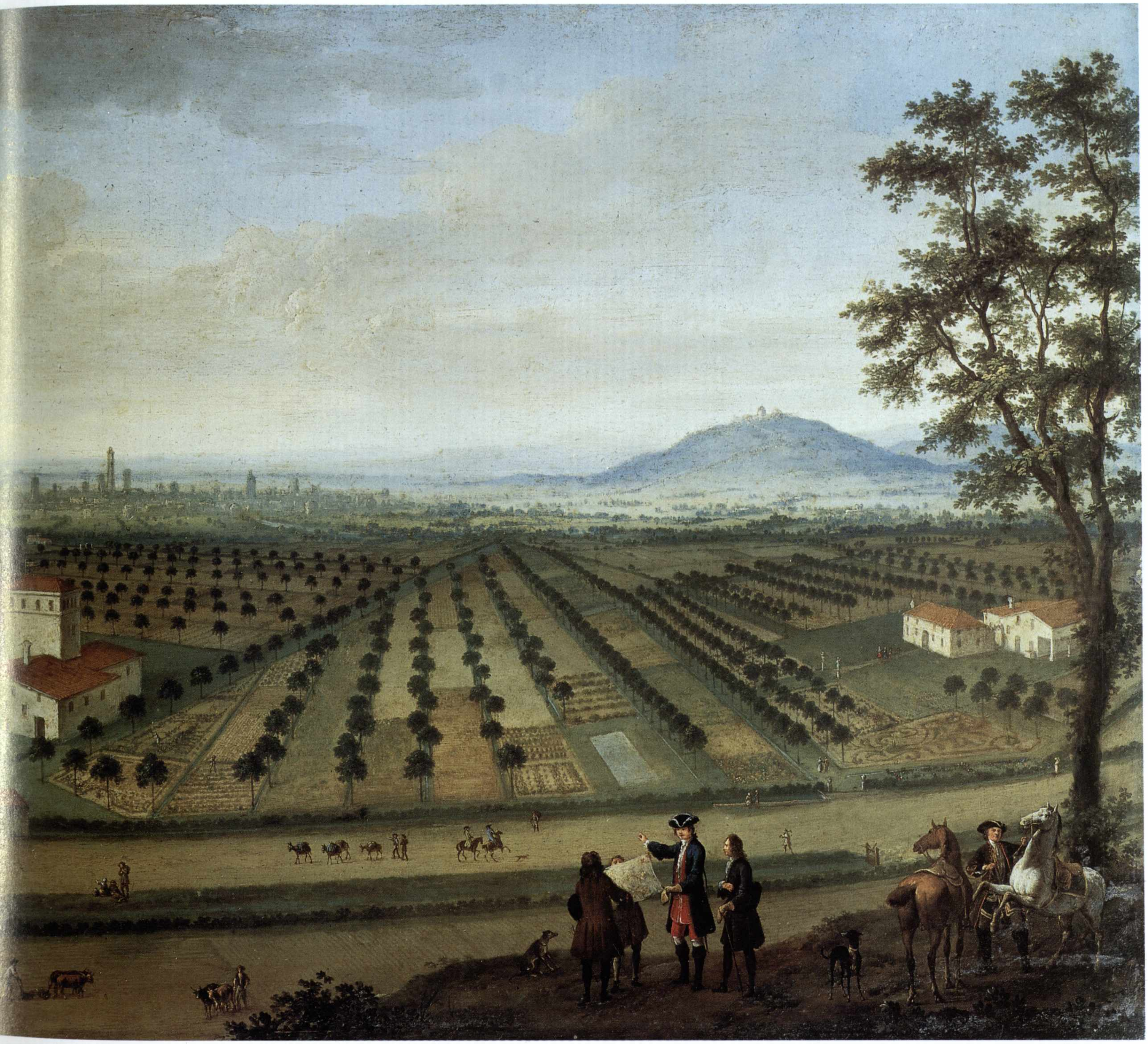
Metà del secolo XVIII
Olio su rame, cm 35 × 59,5
Provenienza: acquisto 1931
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

Il dipinto riveste un particolare interesse perché documenta il periodo di felice sviluppo agricolo di cui godette l'Emilia Romagna intorno alla metà del Settecento grazie all'introduzione di nuove prassi agronomiche, spesso derivanti da sperimentazioni già avviate in Inghilterra. In questo contesto trovò largo sviluppo l'azienda signorile, che contribuiva a conformare il paesaggio agrario secondo la configurazione del podere colonico, caratterizzato dai tipici allineamenti delle piantagioni padane e dalla presenza della casa colonica. Sullo sfondo del rame si vede delineato il profilo della città di Bologna, inquadrato tra le quinte costituite da una collina, a sinistra, e dal monte della Guardia a destra. L'immagine del territorio, ripreso dall'alto, risponde più ai criteri rappresentativi di una mappa che a quelli di un paesaggio, nonostante l'imprecisione della collina sulla sinistra, inesistente nella realtà. Ben visibile in primo piano, un piccolo gruppo di figure è intento all'osservazione del territorio sottostante, nel quale si svolgono varie attività agricole e di trasporto. L'atteggiamento delle figure, nell'atto di leggere una mappa, fa pensare a una rappresentazione di carattere celebrativo di qualche importante podere, magari legato alla liberalità del possidente o all'introduzione di tecniche agrarie d'avanguardia, meritevoli di essere documentate da un agrimensore. Il gusto per la resa obiettiva e minuziosamente descrittiva del territorio, seppure soggetta a qualche imprecisione, lascia ipotizzare la mano di un artista specializzato in questo genere di rappresentazioni, probabilmente di ascendenza fiamminga.

(M.M.)

BIBLIOGRAFIA
A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, pp. 389-390, n. 74; *Omaggio a Bologna. Materiali per un'immagine della città e del territorio*, catalogo della mostra, a cura di F. Varignana, Bologna 1980, p. 105, n. 106; *Paesaggismo e paese. Immagini delle forme paesistiche nel Bolognese*, catalogo della mostra, a cura di F. Varignana, Bologna 1983, p. 69, fig. 112.





Nicola Bertuzzi, detto l'Anconitano

(1710-1777)

Madonna col Bambino e allegoria della prosperità di Bologna

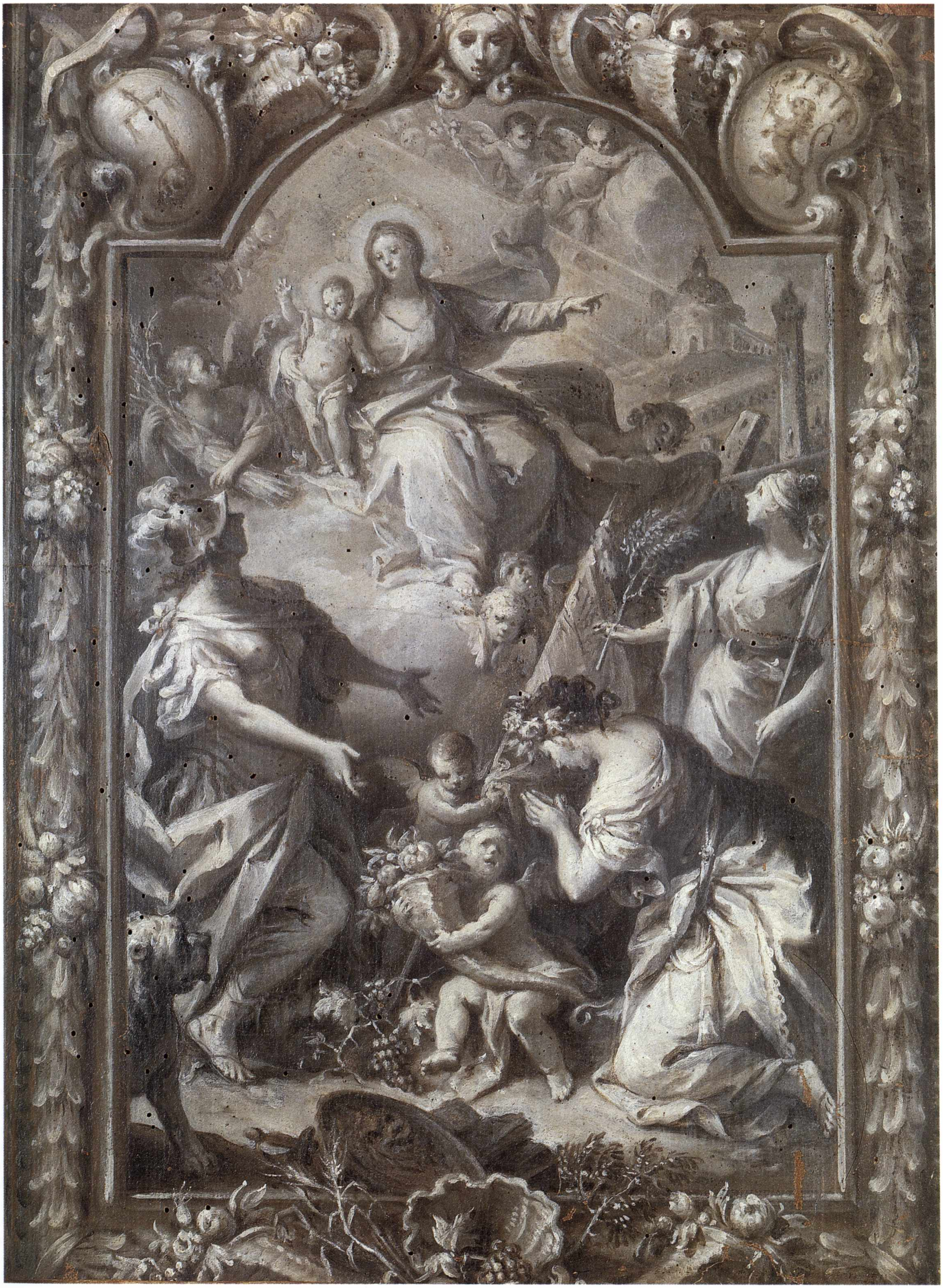
1776
Tempera e olio su carta incollata su tavola, cm 45,4 × 33
Provenienza: acquisto 1974-1977
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

Il piccolo dipinto a monocromo fu realizzato nel 1776 in occasione dell'annuale processione per le rogazioni minori della Madonna di San Luca. Fin dal secolo XIV la veneratissima tavola bizantina con l'effigie della Vergine veniva fatta uscire dal santuario posto sul colle della Guardia di Bologna per essere condotta in città attraverso un'affollata processione, della durata di tre giorni. Tutto il rito era affidato alle cure della compagnia di Santa Maria della Morte, importante confraternita dedita all'assistenza spirituale dei condannati e all'attività ospedaliera; esso si svolgeva in occasione delle cosiddette "rogazioni minori", pratica devozionale innestata su una tradizione già in uso presso i pagani durante il periodo primaverile per richiedere protezione sui campi e sui raccolti. La datazione è desumibile dall'incisione che ne fu tratta nel 1776 da Giovanni Fabbri per illustrare l'opuscolo a stampa che annualmente celebrava il *Viaggio* della Madonna di San Luca e che veniva diffuso tra i fedeli per rendere noto il tragitto della processione.

Nel dipinto, sullo sfondo del santuario e delle due torri bolognesi, è rappresentata la Vergine con il Bambino; ad essa si rivolgono la personificazione allegorica della Città di Bologna sulla sinistra, quella dell'Abbondanza, inginocchiata al centro con una ghirlanda di fiori sulla testa, accanto al putto che sostiene la cornucopia, e quella della Pace sulla destra, recante in mano le spighe. Sulla ricca cornice di ghirlande e frutti spiccano gli stemmi della confraternita della Morte, a sinistra, e a destra quello del priore Pier Antonio Odorici, in carica nel 1776. La vicinanza con la stampa ha indotto ad assegnare l'opera allo stesso incisore Giovanni Fabbri (Gottarelli, 1976); il dipinto tuttavia, forse eseguito come bozzetto per la realizzazione di uno stendardo, sembra più verosimilmente da attribuire per ragioni stilistiche a Nicola Bertuzzi, autore, tra l'altro, degli affreschi della galleria nel palazzo "di sopra" di Bagnarola di Budrio, eseguiti intorno al 1760 sotto la committenza degli Odorici.

(M.M.)

BIBLIOGRAFIA
A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I disegni*, II, Bologna 1974, tav. fra le pp. XVI e XVII; E. GOTTARELLI, *I viaggi della Madonna di San Luca*, Bologna 1976, pp. 50-52; R. ROLI in *L'Arte del Settecento emiliano. La pittura. L'Accademia Clementina*, catalogo della mostra, Bologna 1979, p. 90, n. 182; *Omaggio a Bologna. Materiali per un'immagine della città e del territorio*, catalogo della mostra, a cura di F. Varignana, Bologna 1980, p. 117, n. 146; *Paesaggismo e paese. Immagini delle forme paesistiche nel Bolognese*, catalogo della mostra, a cura di F. Varignana, Bologna 1983, fig. 2.



Vincenzo Martinelli, Nicola Bertuzzi, Antonio Beccadelli (?)

(Vincenzo Martinelli: 1737-1807; Nicola Bertuzzi: 1710-1777;
Antonio Beccadelli: 1718-1803)

Le delizie della villeggiatura

1764 (a, c-f); 1766 (b, g-l)
Tempere su tela, cm 142 × 260 (a), 75 × 120 (b), 195 × 114 (c),
194 × 104 (d), 196 × 105 (e), 196 × 103 (f), 81 × 120 (g-l)
Provenienze: dono della marchesa Grottanelli-Boschi
(1940: c; 1942: d); acquisto 1941 (a-b, e-l)
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

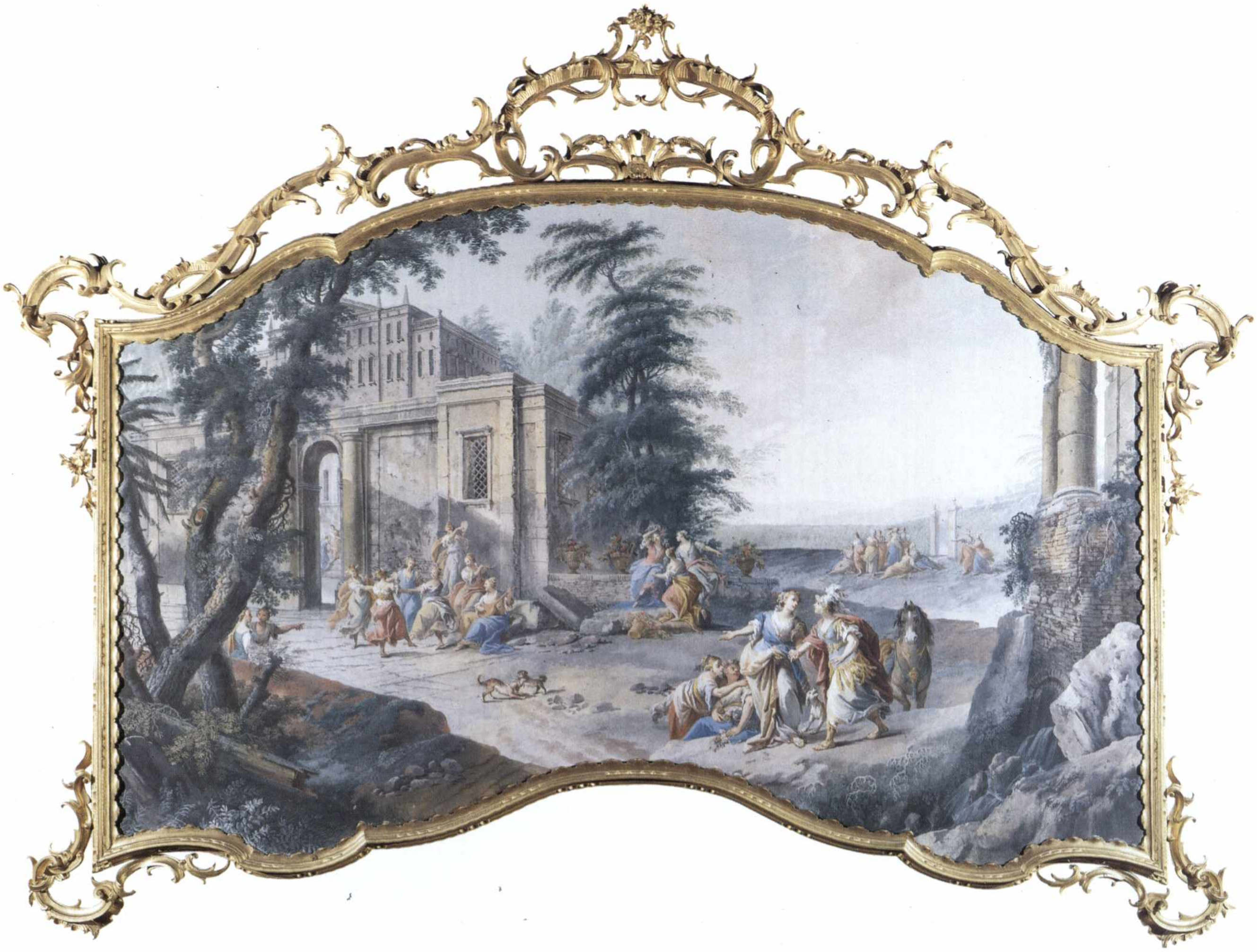
La splendida serie di tempere costituiva l'ornamento di alcune stanze della villa bolognese suburbana denominata "La Sampiera" di proprietà del marchese Valerio Boschi, che ne promosse il rinnovamento tra il 1762 e il 1768. Le cinque tempere di formato più piccolo – raffiguranti rispettivamente *Le delizie della villeggiatura* (fig. a), un *Paesaggio agreste con fiume* (fig. g), un *Paesaggio agreste con casolare* (fig. h), un *Paesaggio con ponticello e pescatore* (fig. i), un *Paesaggio con pastori e pecore che si abbeverano* (fig. l) – erano collocate ad uso di sovrapporte, mentre le quattro di formato verticale – raffiguranti rispettivamente un *Paesaggio con rovine e una fontana* (fig. c), un *Paesaggio con rovine e soldati* (fig. d), un *Paesaggio con rovine e una grotta* (fig. e), un *Paesaggio con rovine* (fig. f) –, ornate dalle ricche cornici eseguite dall'intagliatore Pietro Roppa, erano inserite all'interno di 'tremò', pannelli di legno lavorato in cui venivano incastonati dipinti o specchi, all'epoca utilizzati per rivestire le pareti delle stanze e come copricamino. Ancora *in situ* fino al 1930, prima della rimozione furono viste e studiate da Guido Zucchini, che attribuì i paesaggi alla mano di Carlo Lodi, coadiuvato da Nicola Bertuzzi, per le figure di alcune tele, e da Antonio Beccadelli. Otto di esse furono acquistate tra il 1941 e il 1942 dalla Cassa di Risparmio di Bologna, che si arricchì di ulteriori due elementi della serie grazie alla donazione della contessa Grottanelli-Boschi, discendente dell'antico proprietario. Dalle ricerche d'archivio effettuate in epoca recentissima (Bergomi, 2004) è emerso tuttavia che tutti i paesaggi furono dipinti tra il 1762 e il 1764 da Vincenzo Martinelli, allievo e nipote del Lodi, coadiuvato dal Bertuzzi in qualità di pittore figurista nelle tele di dimensioni maggiori; a quest'ultimo spetta inoltre l'intera esecuzione della tela raffigurante la *Nascita della Beata Vergine* (acquistata nel 1997 dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna), eseguita, sempre per la villa, nel 1764. Per i sovrapporta Martinelli si avvalse probabilmente di un altro specialista di figura, Antonio Beccadelli.

Sullo sfondo di un paesaggio dalle velate atmosfere azzurrine, che si accentuano nel digradare dei piani prospettici, sono illustrate scene di carattere galante o agreste, verosimilmente legate dal filo conduttore di un racconto oggi non più noto. Nelle scene delle tempere maggiori appaiono prospetti della villa o scorci di elementi architettonici intorno ai quali si svolgono i singoli nuclei del racconto, interpretati dai personaggi che Bertuzzi, "*quasi un piccolo Boucher*" (Roli, 1977), ci presenta coinvolti in svariati e piacevoli intrattenimenti. Tutto ruota intorno alla villa signorile, luogo delle 'delizie della villeggiatura', e, attraverso di essa, si dispiega l'intento celebrativo del suo padrone, lodevole tanto per i meriti aristocratici di mecenate e protettore delle arti quanto per quelli di oculato amministratore dell'azienda agricola nonché di benefattore. I soggetti di quattro sovrapporta sono infatti scene agresti, dedicate al lavoro dei campi, alla pesca, alla pastorizia, mentre il quinto raffigura *Sagrato e chiesa di San Gregorio dei Mendicanti* (fig. b), che, insieme ad una perduta tela di analogo soggetto, indicava probabilmente uno dei siti toccati dalla generosità del marchese. La descrizione puntuale dei luoghi, perseguita dall'artista in modo particolare nei sovrapporta, denuncia il momento di passaggio tra la perdurante sensibilità arcadica e i primi riscontri della nuova cultura empirica, volta alla resa obiettiva della realtà.

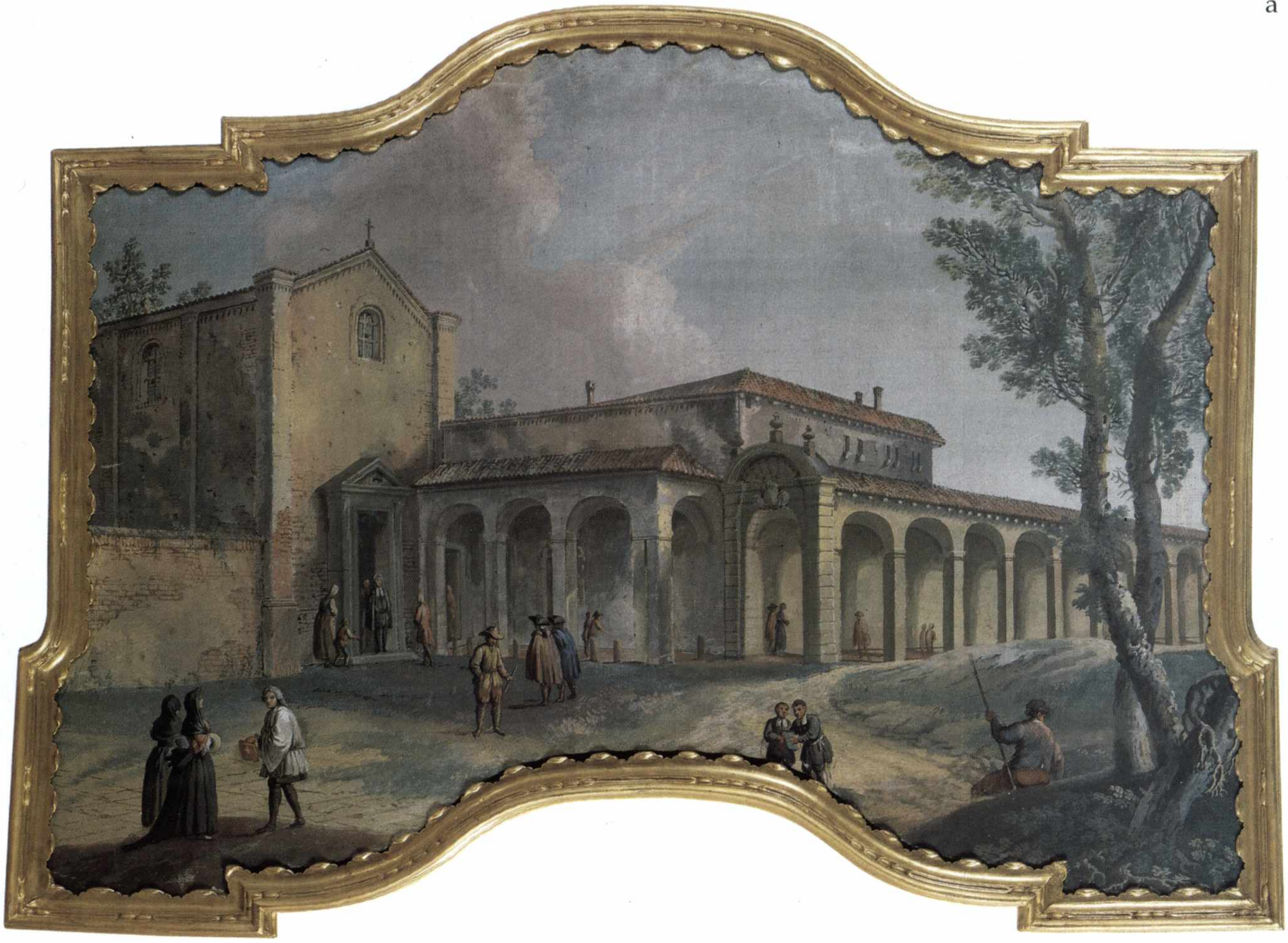
(M.M.)

BIBLIOGRAFIA

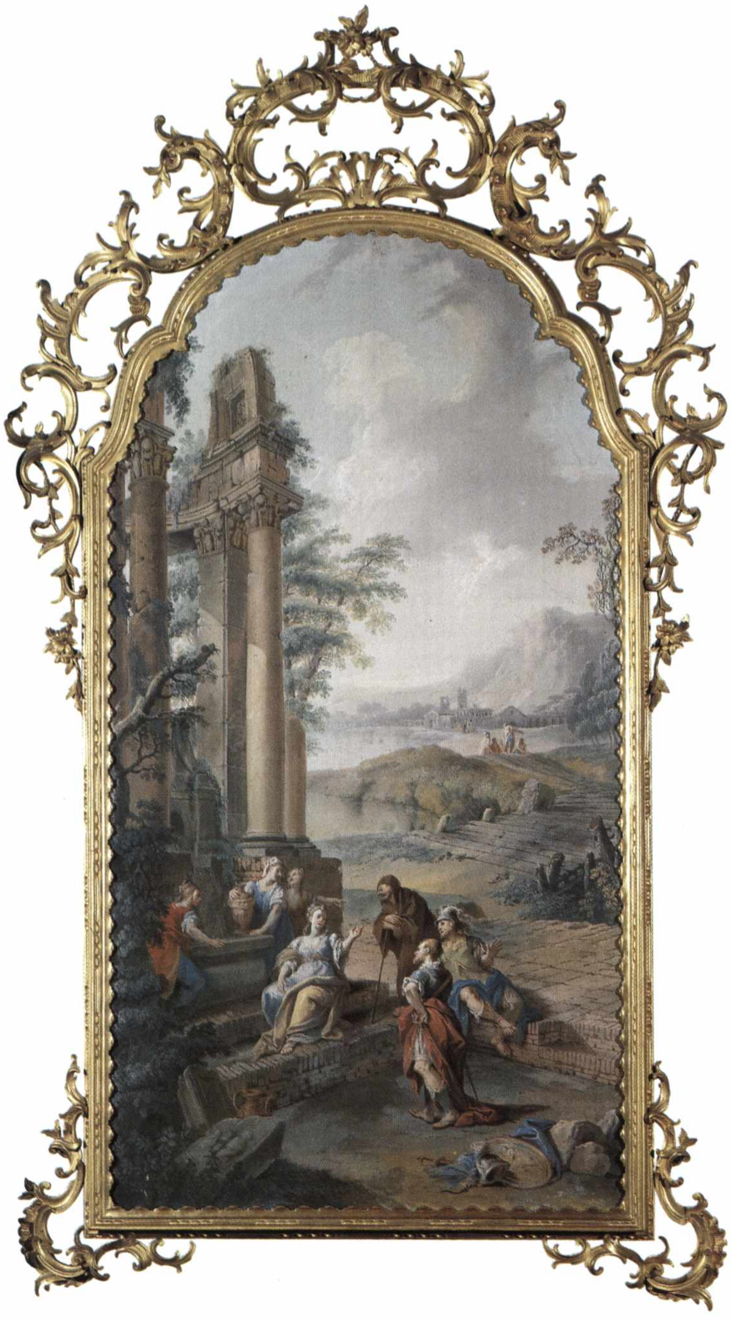
A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna*, Bologna 1972, pp. 383-387, nn. 59-68 (con bibliografia precedente); R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, p. 200; R. GRANDI in *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, catalogo della mostra, Bologna 1979, p. 335, nn. 420-421, e p. 340; *L'arte del Settecento emiliano. L'arredo sacro e profano a Bologna e nelle Legazioni Pontificie*, catalogo critico, a cura di J. Bentini, Bologna 1979, p. 57, n. 36; *Omaggio a Bologna. Materiali per un'immagine della città e del territorio*, catalogo della mostra, a cura di F. Varignana, pp. 100-102, nn. 90-99; R. ROLI, *La pittura in Emilia Romagna nella prima metà del Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, Milano 1989, I, pp. 252-275 (in particolare p. 267), II, p. 622 *ad vocem*, p. 768 *ad vocem*, p. 785 *ad vocem*; P. ZAMPETTI, *Pittura nelle Marche*, Firenze 1991, IV, pp. 265-266; *Il Sant'Orsola di Bologna 1592-1992*, a cura di R.A. Bernabeo, Bologna 1992, fig. p. 183; *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Dipinti dal XVII al XX secolo*, catalogo della mostra (Carpi), a cura di F. Varignana, Bologna 1998, pp. 93-95, nn. 19-21, 23-24; A. MAZZA, *Nuovo collezionismo bancario*, in *Il filo di Arianna. Raccolte d'Arte delle Fondazioni Casse di Risparmio Marchigiane. Jesi - Macerata - Pesaro*, catalogo della mostra (Ancona), a cura di A.M. Ambrosini Massari, Milano 2000, pp. 20-41, in particolare p. 25; O. BERGOMI, *Le tempere della "Sampiera" da Carlo Lodi a Vincenzo Martinelli, una restituzione dovuta*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di D. Lenzi, Bologna 2004, pp. 359-364, CXVI-CXVII.



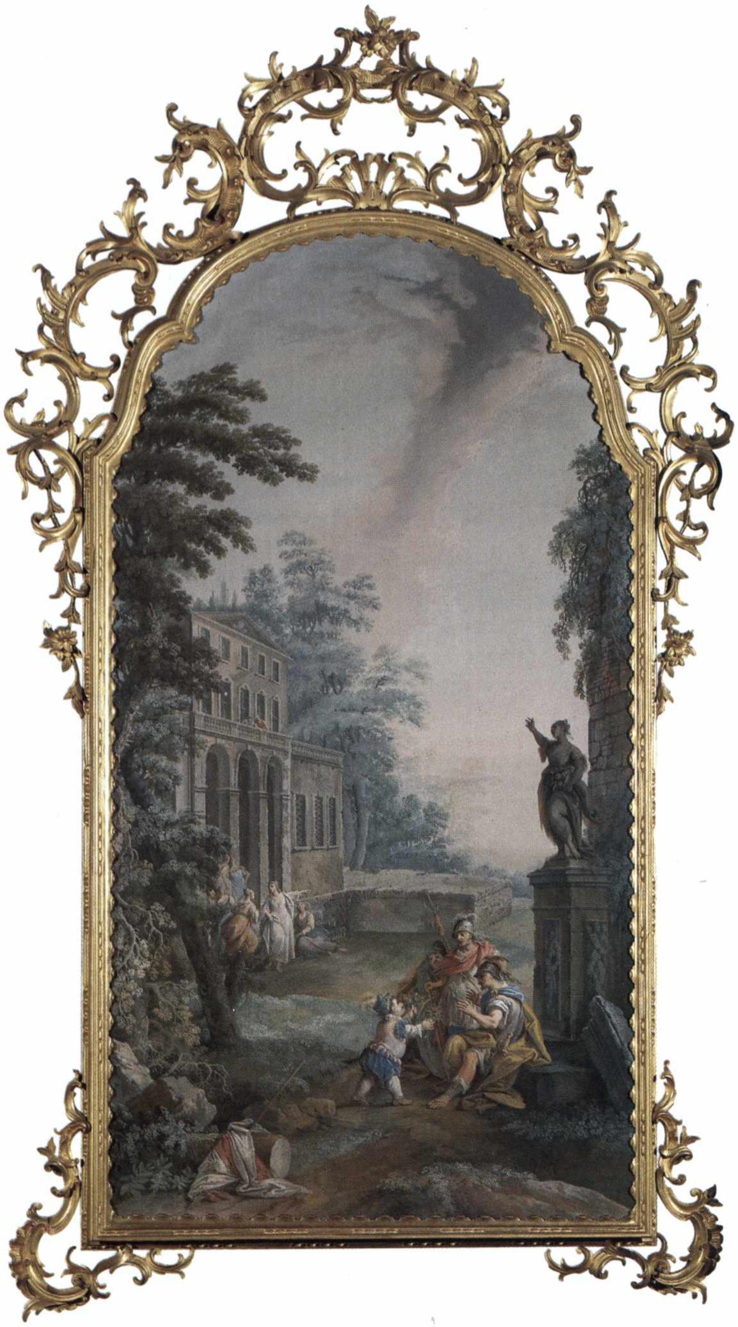
a



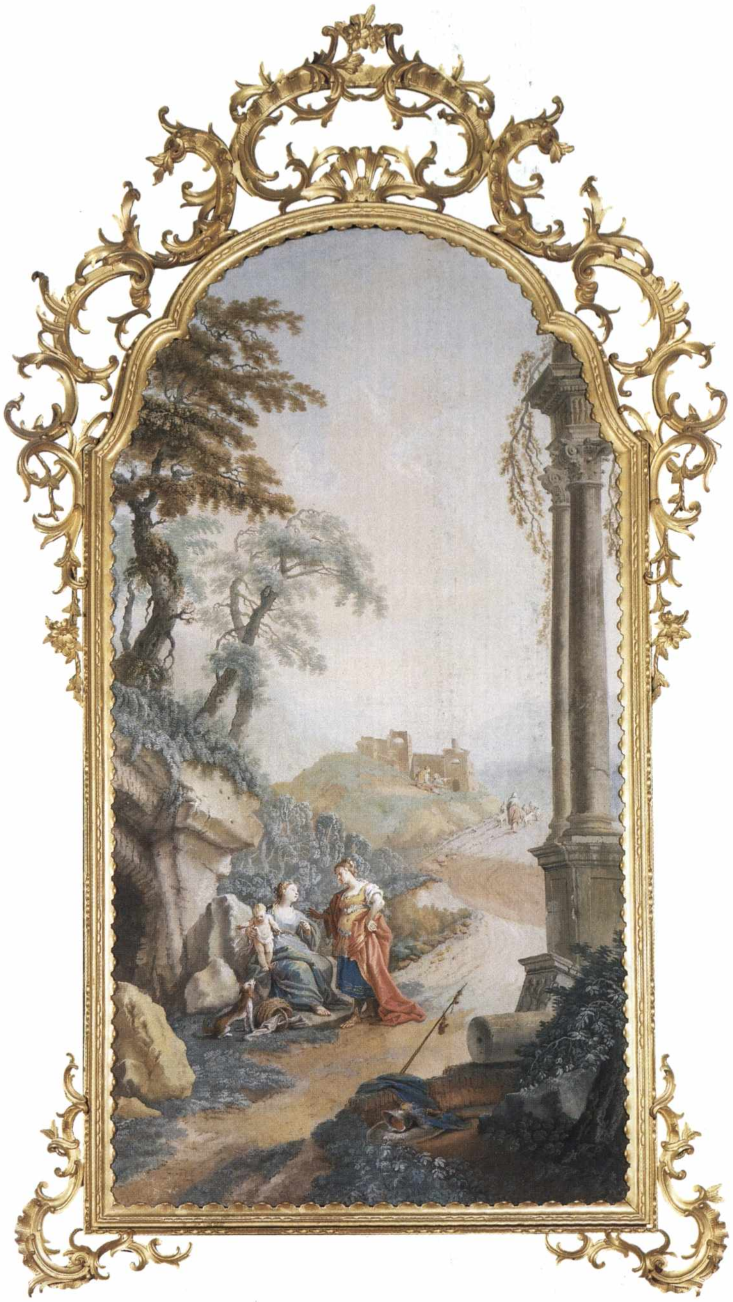
b



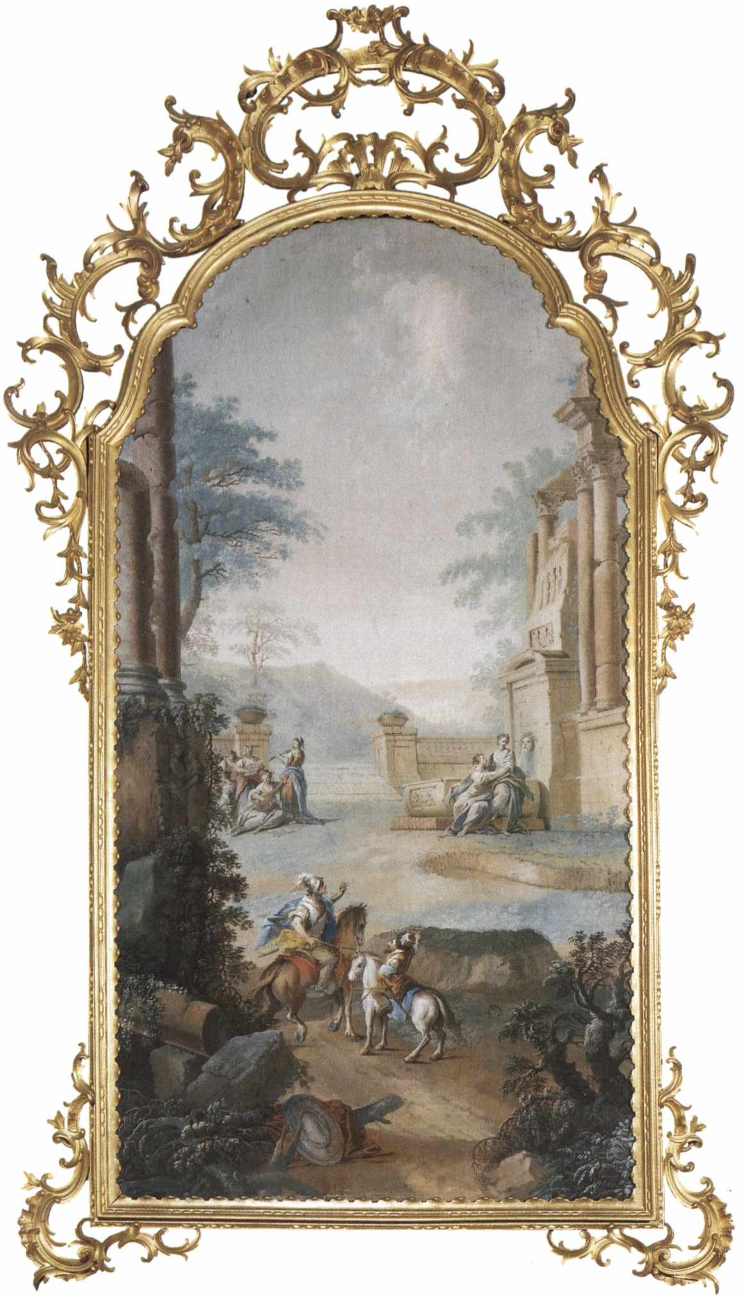
c



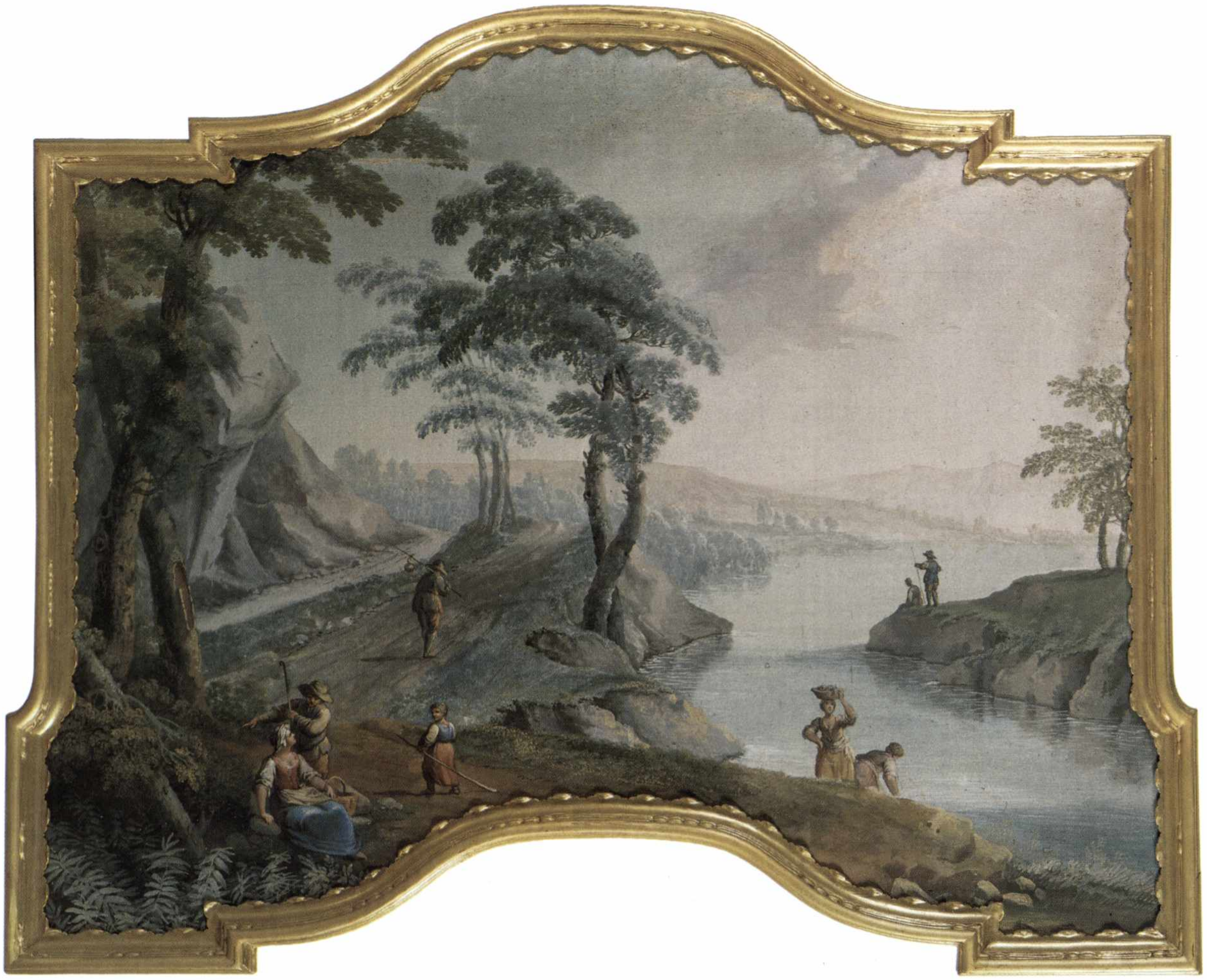
d



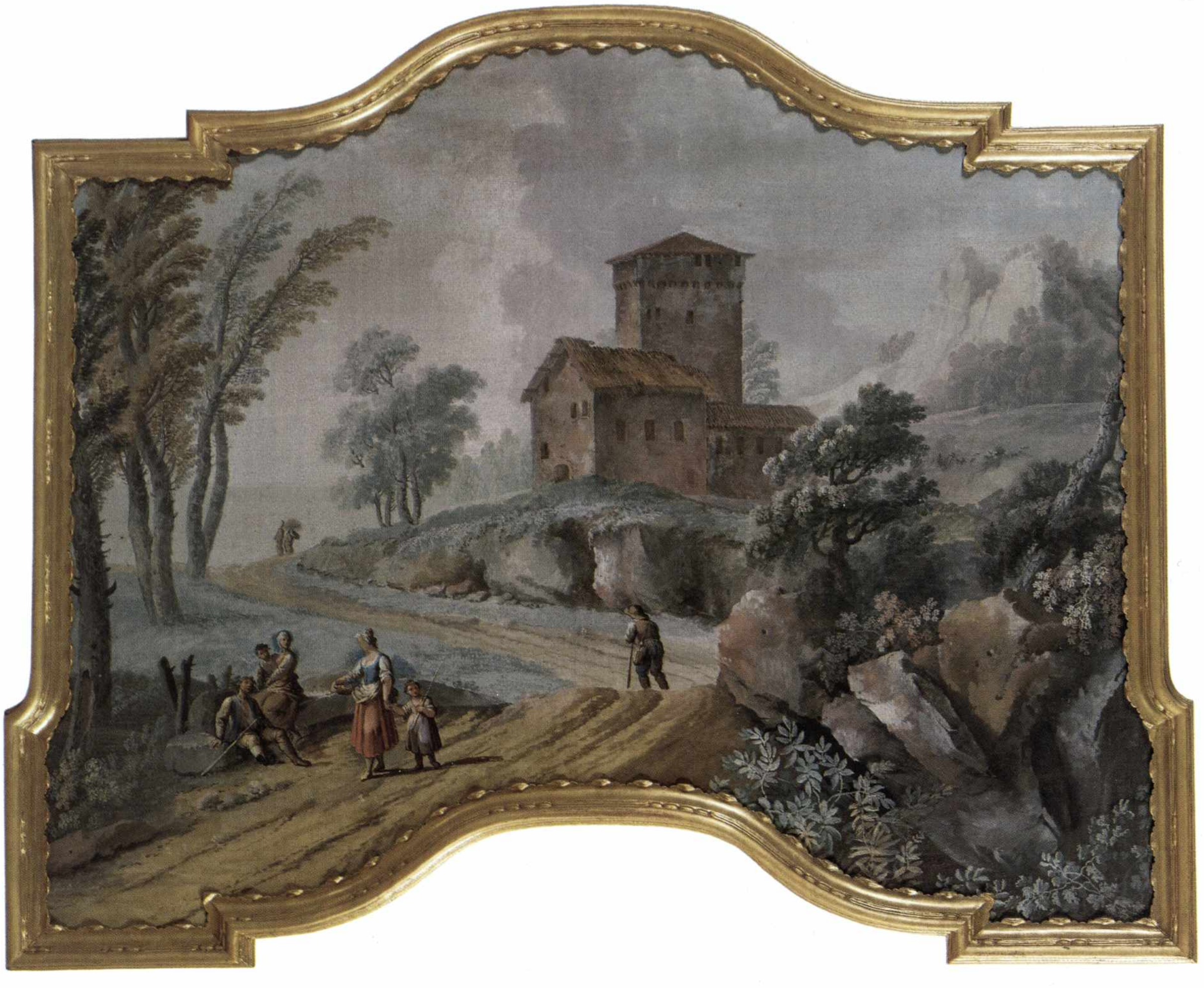
e



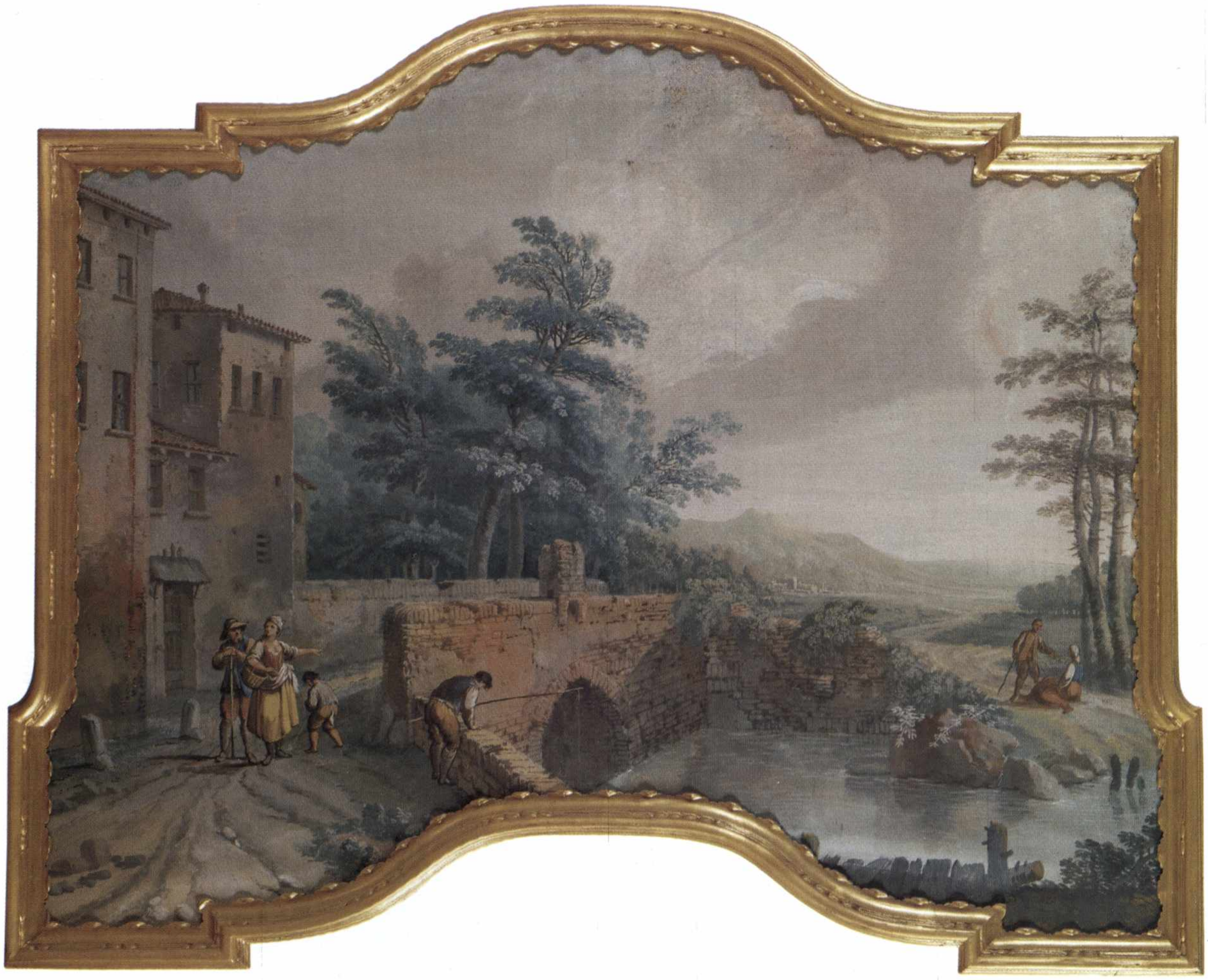
f



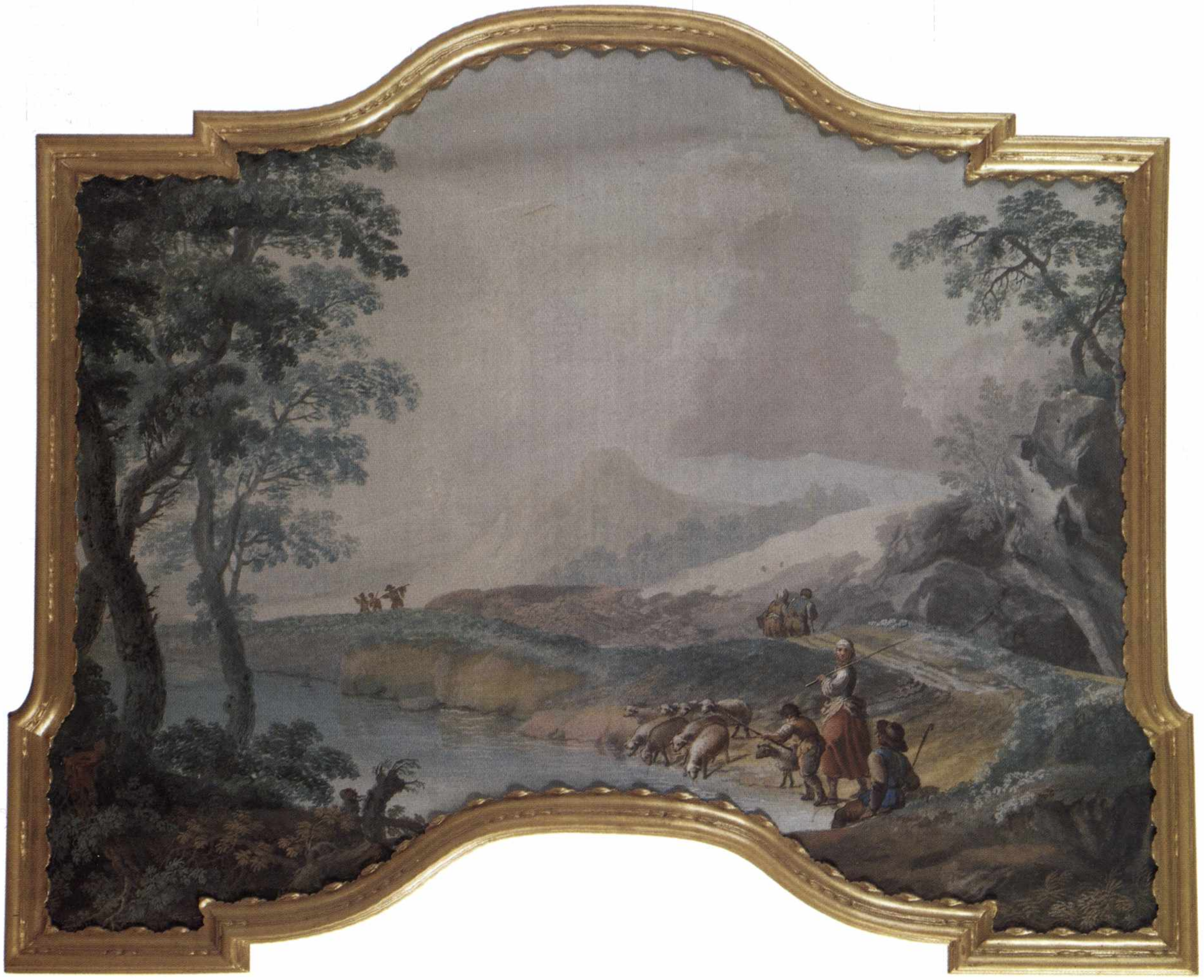
g



h



i



l

Gaspare Traversi

(1722 ca. - 1770)

Ritratto di padre Raffaello Rossi da Lugagnano

1755-56
Olio su tela, cm 38 × 26
Provenienza: acquisto 1971
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

Il personaggio raffigurato è il padre Raffaello Rossi, nato a Lugagnano Val d'Arda (Piacenza), personalità dell'ordine dei frati minori e intellettuale in contatto, in Romagna, con esponenti della cultura scientifica. Fu il principale protettore di Traversi e suo committente a Roma, Piacenza, Castell'Arquato e Bologna. Il pittore napoletano, formatosi col Solimena, si trasferì nella città papale nel 1752 e intrattenne con il francescano un rapporto profondo, che superò l'ufficialità: esistono, infatti, più versioni del ritratto, di cui la prima, in collezione privata (cfr. Barocelli, 2003, p. 76), fu eseguita entro il 1753.

Questo esemplare bolognese è di qualche anno successivo, verso il 1755-56, in corrispondenza con la fase finale del ciclo per Santa Maria di Monteoliveto a Castell'Arquato; del precedente condivide la posa, comunque ricorrente nella produzione ritrattistica di Traversi; se ne distingue invece per la sveltezza esecutiva, l'essenziale stesura cromatica, con colori base privi di velature: tale caratteristica, insieme al piccolo formato, ha indotto a ipotizzare che l'opera sia un bozzetto.

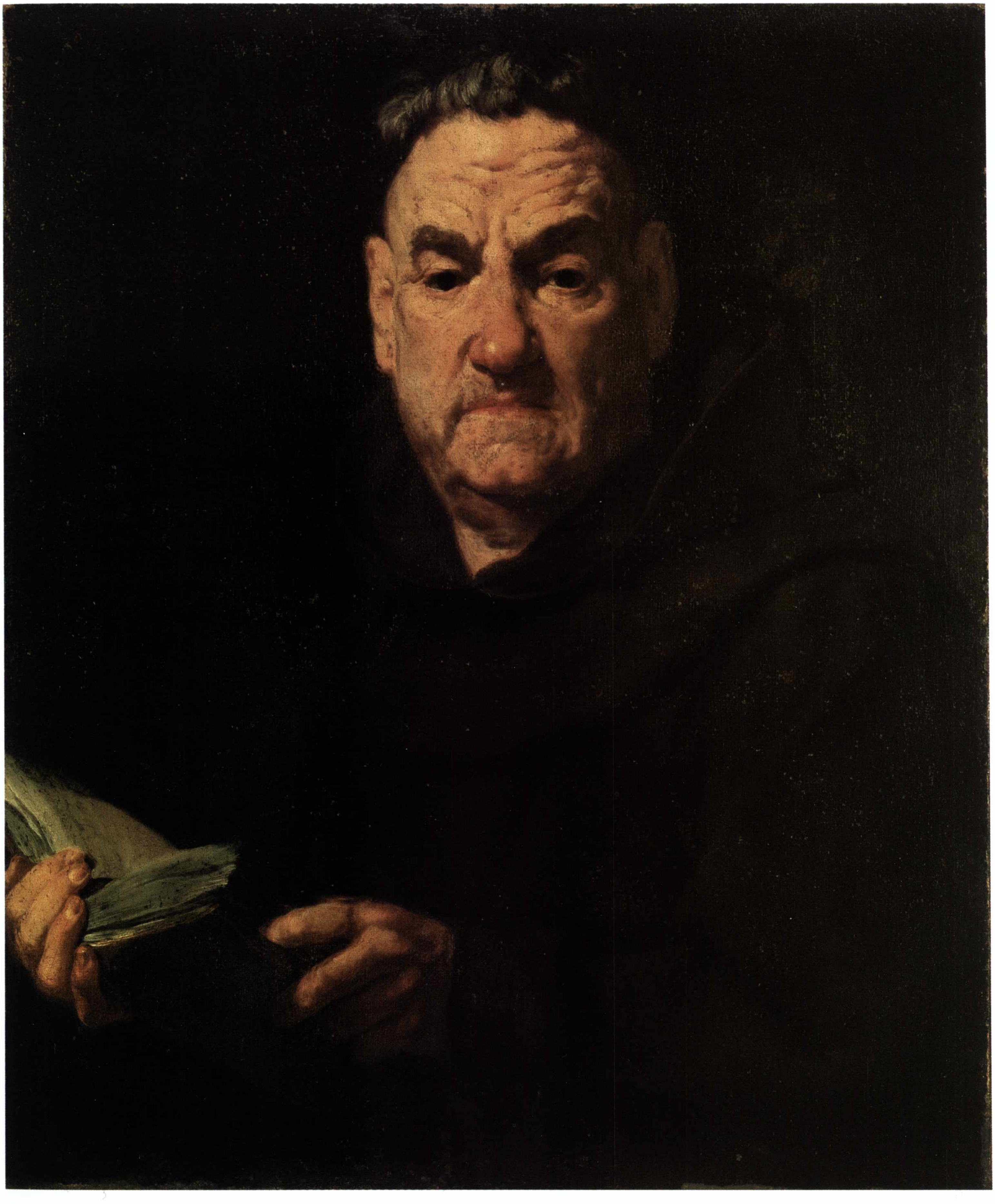
Il francescano regge un libro da cui pare avere appena distolto lo sguardo per intrattenersi con l'interlocutore in un dialogo confidenziale, atteggiamento tanto più giustificato se messo in relazione con l'amicizia intercorrente con il pittore. L'analisi precisa della fisionomia e la realizzazione di getto dell'opera testimoniano, nell'artista, una concezione anticonvenzionale del ritratto, condivisa comunque da Rossi, del quale si dovrà ugualmente considerare l'apertura intellettuale.

L'opera proviene forse dal convento osservante bolognese di San Paolo in Monte, ove lo stesso Rossi era stato ministro provinciale. Fu in collezione Longhi, poi in collezione Raimondi, e nel 1971 venne acquisito dalla Cassa di Risparmio in Bologna.

(S.B.)

Bibliografia

A. Emiliani, F. Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, p. 390, n. 75; N. Spinosa in *Civiltà del '700 a Napoli. 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli), Firenze 1979, I, p. 226; L. Troise in *L'anima e il volto. Ritratto e fisionomica da Leonardo a Bacon*, catalogo della mostra, a cura di F. Caroli, Milano 1998, p. 358; M. Danieli in *Il ritratto. Identità e storia*, catalogo della mostra (Bologna), a cura di V. Coen, Milano 2001, pp. 166-167; F. Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo europeo*, in *Gaspare Traversi. Napoletani del '700 tra miseria e nobiltà*, catalogo della mostra, a cura di N. Spinosa, Napoli 2003, p. 78; F. Barocelli in *Gaspare Traversi. Napoletani del '700 tra miseria e nobiltà*, cit., p. 78, n. 58 (con bibliografia precedente).



Alessandro Longhi (attr.)

(1733-1813)

Ritratto di abate

1764 circa
Olio su tela, cm 47 × 37,5
Provenienza: acquisto 1971
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

Il soggetto, un ignoto abate, è rappresentato con una pittura morbida, composta per sovrapposizione di velature e per delicati passaggi tonali. Questi caratteri formali, insieme all'analisi psicologica del personaggio, evidente – pur nell'atteggiamento compassato e nella sobrietà dell'abito religioso – dallo sguardo penetrante del soggetto, confermano l'attribuzione ad Alessandro Longhi, proposta nel 1971 da F. Arcangeli e confermata da A. Emiliani l'anno successivo.

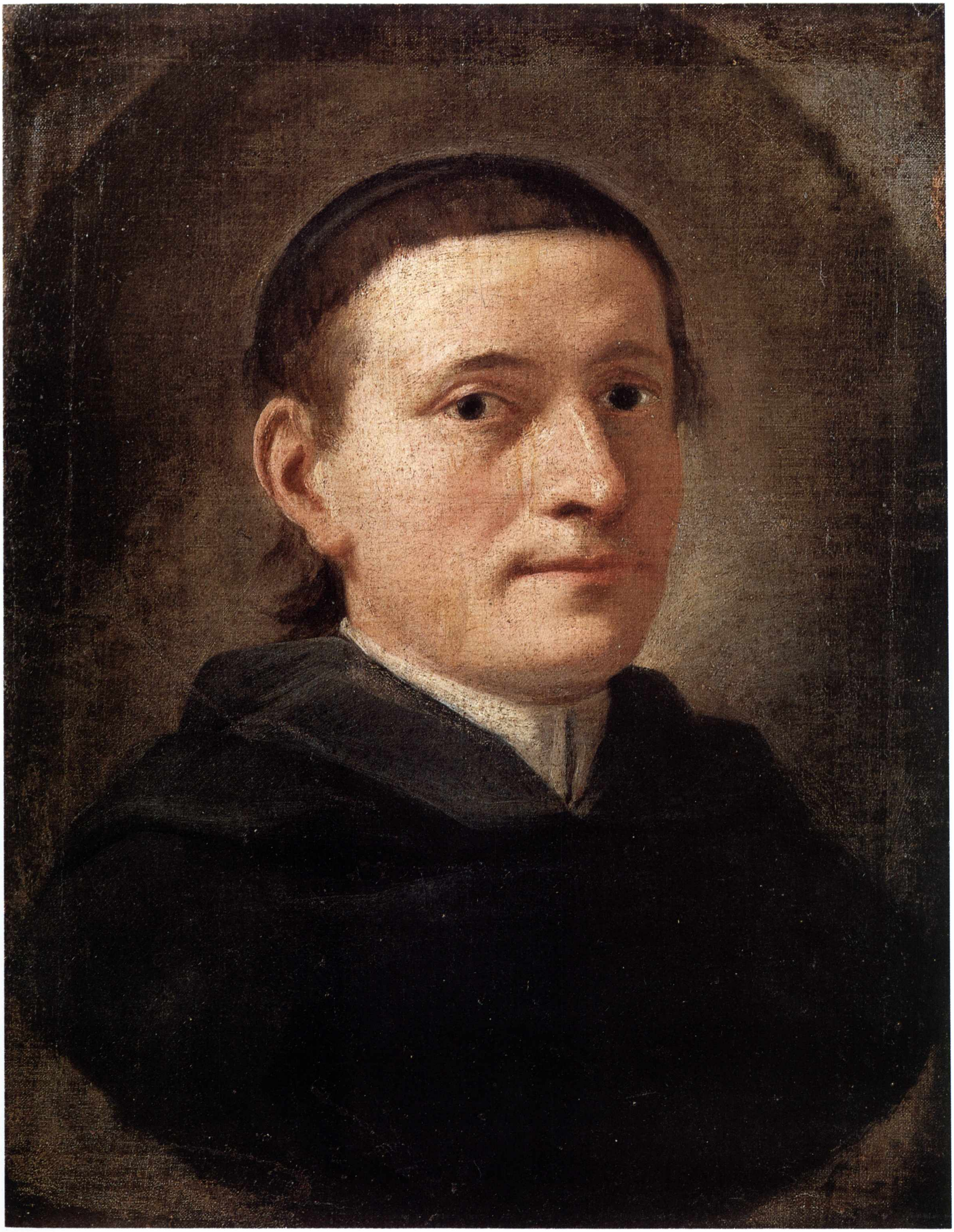
Le analogie stilistiche tra l'opera in esame e l'ampia produzione ritrattistica dell'artista, figlio del più celebre Pietro Longhi e allievo di Giuseppe Nogari, sono esemplificabili dal confronto con il *Ritratto di pittore* della collezione Orsi, del 1764 circa. Intorno a tale anno è stato datato anche questo ritratto (Secci, 2001), ma non è da escludere una cronologia più avanzata.

Il dipinto proviene dalla collezione Raimondi e venne reso noto, per la prima volta, con la pubblicazione del 1972 curata da A. Emiliani e F. Varignana.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA

A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, p. 393, n. 81; B. SECCI in *Il ritratto. Identità e storia*, catalogo della mostra (Bologna), a cura di V. Coen, Milano 2001, pp. 160-161.



Gaetano Gandolfi

(1734-1802)

Ritratto di mendicante cieco
Ritratto di vecchia con rosario

1771
Olio su tela, cm 57 × 47,5
Provenienza: acquisto 1935
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

Provenienti entrambi dalla collezione Malvezzi Campeggi, il ritratto di mendicante e quello di vecchia con il rosario, *pendant* l'uno dell'altro (e già erroneamente ritenuti effigiare i genitori del pittore), vennero pubblicati da G. Zucchini (1953), che poteva indicare la sigla "*G.G.*" e la data 1771 sul retro della tela, prima che questa fosse rifoderata, mentre il telaio riportava per esteso una scritta più tarda con il nome dell'autore.

Gli studiosi vi hanno riconosciuto due opere di alta qualità e significative, per la ricerca di una costruzione formale più salda, dell'orientamento di Gandolfi verso il gusto neoclassico.

Nel *Ritratto di mendicante cieco*, una simpatia partecipe pare ispirare il pittore in questo tipo di rappresentazione, ove la luce e la posa sottolineano la misera condizione e al tempo stesso la dignità del personaggio: il mendicante protende verso lo spettatore il bussolotto per raccogliere l'elemosina, mentre la luce mette in risalto il rammendo della manica e l'abbigliamento dimesso, ma volge il volto in diversa direzione, quasi a evitare di esibire la propria cecità e a riparare così il proprio animo.

Il *Ritratto di vecchia con rosario* è un dipinto di altissima qualità pittorica, con una materia cromatica trattata con morbidezza, senza violenti passaggi chiaroscurali. Alcuni studiosi (Roli, 1977; Spike, 1986) vi hanno notato, con diversa accentuazione, un'influenza veneziana (Tiepolo, Nogari), certamente giustificabile visto il soggiorno dell'artista nella città lagunare. Entrambe le opere, tuttavia, si inseriscono in quel genere specialistico delle 'teste di carattere' che vide pittori emiliani e veneti ispirarsi a modelli seicenteschi, in particolare a quelli di Monsù Bernardo (italianizzazione del danese Eberhard Keilhau), come la *Vecchia che versa olio nella lucerna* (Lund, Università). Quello della rappresentazione di figure di anziani fu un soggetto molto apprezzato e frequentato nell'ottavo decennio del secolo sia da Gaetano Gandolfi sia dal fratello Ubaldo: il tema è affrontato in una maniera che supera l'allegorismo rinascimentale e i limiti della produzione di genere. L'anziana donna, infatti, è concentrata nella preghiera, che sembra tuttavia intrecciare con una meditazione sulla propria vita. Il soggetto assume così una dignità propria, e ciò rivela una volontà indagatrice e socialmente partecipe dell'artista, il suo approccio moderno e illuminista.

(S.B.)

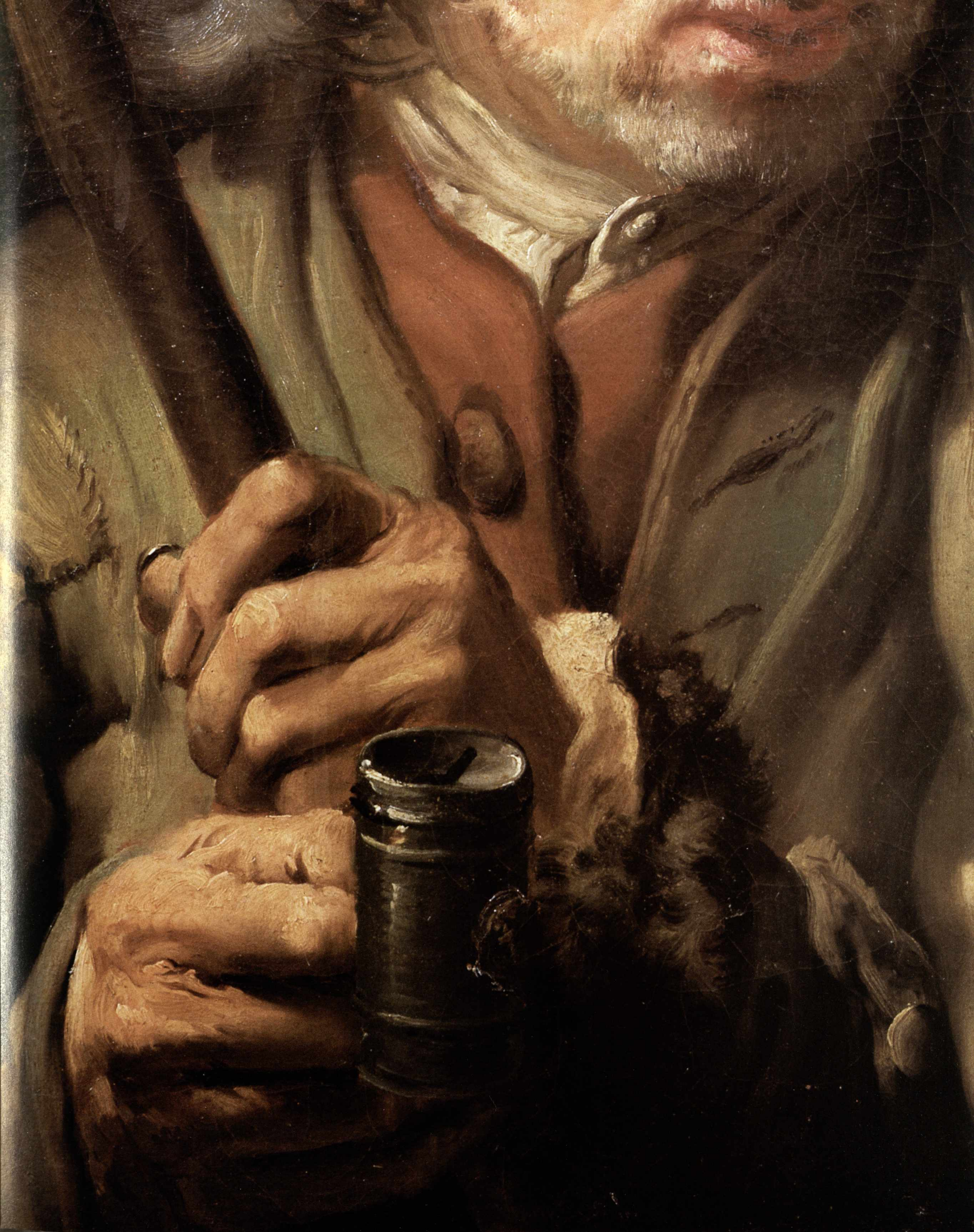
Bibliografia

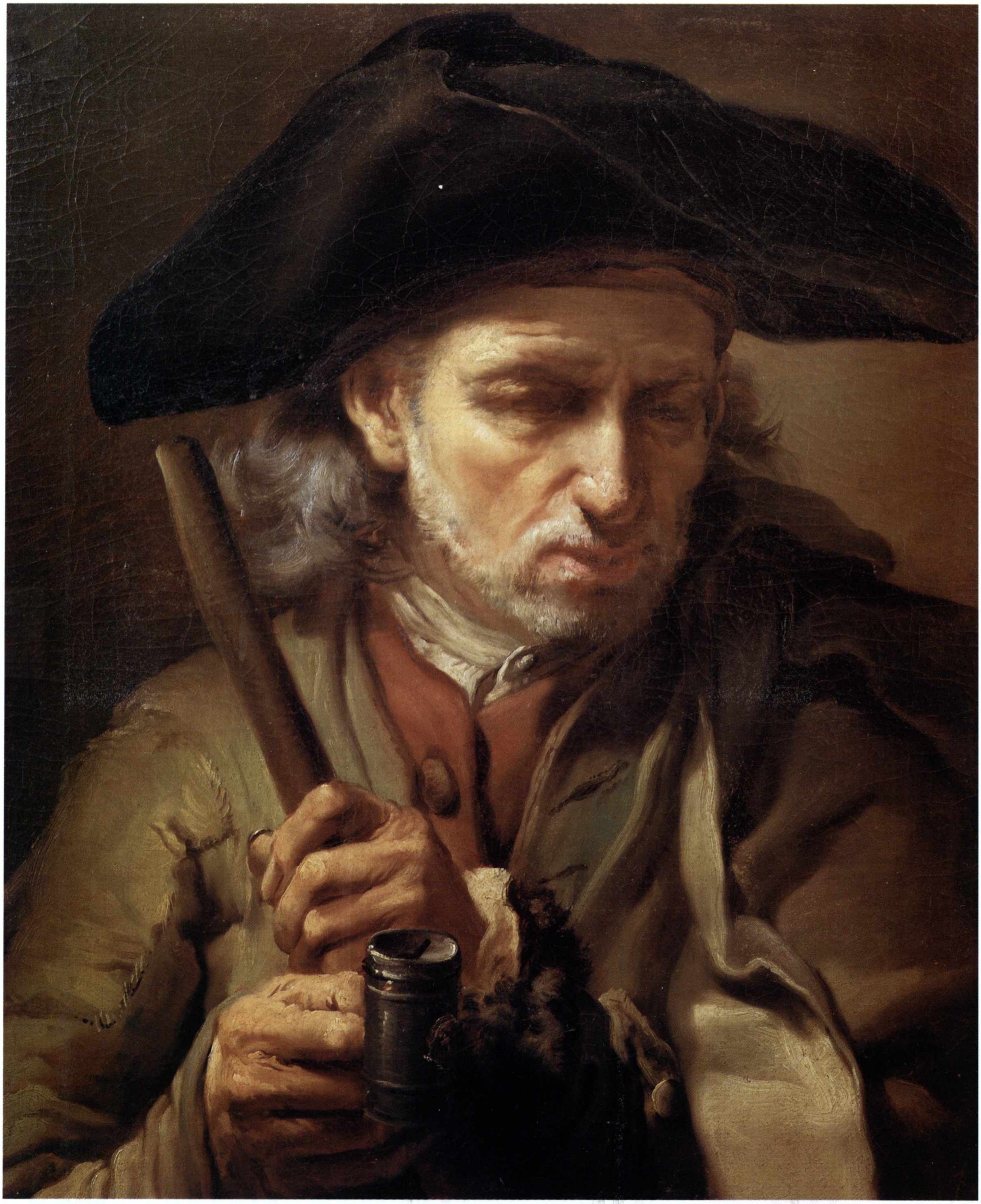
Ritratto di mendicante cieco

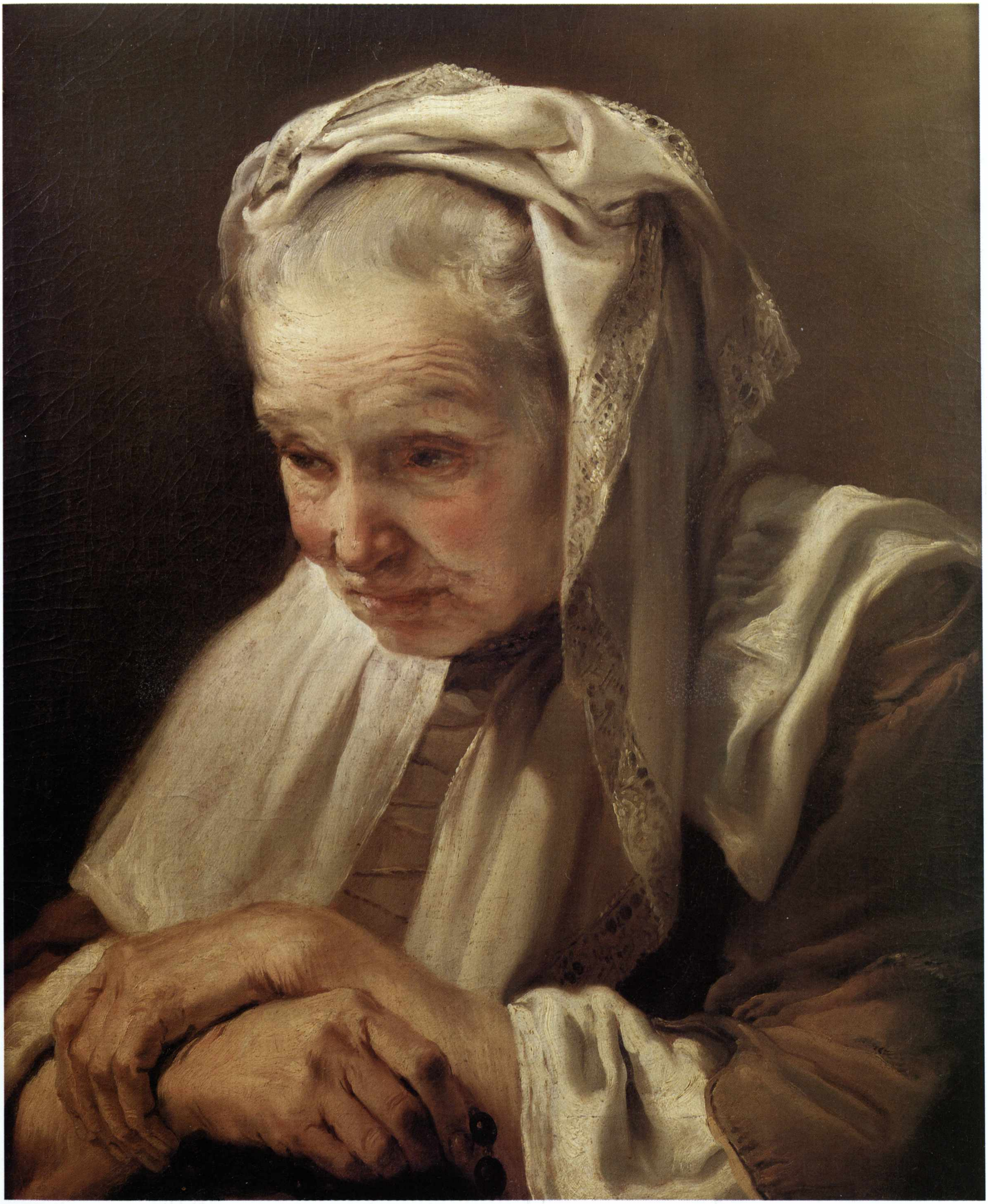
G. Zucchini, *Comunicazione su quadri e disegni inediti di Gaetano Gandolfi*, in "Atti e Memorie dell'Accademia Clementina di Bologna", 1953, pp. 49-50, tav. 2; A. Emiliani, F. Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, p. 392, n. 79; R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800: dal Cignani al Gandolfi*, Bologna 1977, pp. 176, 263 fig. 334c; J.T. Spike in *Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genere Paintings in Italy*, catalogo della mostra, Firenze 1986, p. 218, n. 52; D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi*, Torino 1995, p. 77, n. 54; M. Cellini in *L'anima e il volto. Ritratto e fisionomica da Leonardo a Bacon*, catalogo della mostra, a cura di F. Caroli, Milano 1998, p. 363; B. Secci in *Il ritratto. Identità e storia*, catalogo della mostra (Bologna), a cura di V. Coen, Milano 2001, p. 159.

Ritratto di vecchia con rosario

G. Zucchini, *Comunicazione su quadri e disegni inediti di Gaetano Gandolfi*, in "Atti e Memorie dell'Accademia Clementina di Bologna", 1953, pp. 49-50, tav. 2; A. Emiliani, F. Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, pp. 392-393, n. 80; R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800: dal Cignani al Gandolfi*, Bologna 1977, pp. 176, 263 fig. 334c; J.T. Spike in *Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genere Paintings in Italy*, catalogo della mostra, Firenze 1986, p. 218, n. 52; D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi*, Torino 1995, p. 77, n. 55; M. Cellini in *L'anima e il volto. Ritratto e fisionomica da Leonardo a Bacon*, catalogo della mostra, a cura di F. Caroli, Milano 1998, p. 363; B. Secci in *Il ritratto. Identità e storia*, catalogo della mostra (Bologna), a cura di V. Coen, Milano 2001, p. 159.







Vincenzo Martinelli

(1737-1807)

Diana ed Endimione
Diana e Atteone

Fine del secolo XVIII
Tempere su tela, cm 142 × 111 (*Diana ed Endimione*),
143 × 111 (*Diana e Atteone*)
Provenienza: acquisto 1972
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

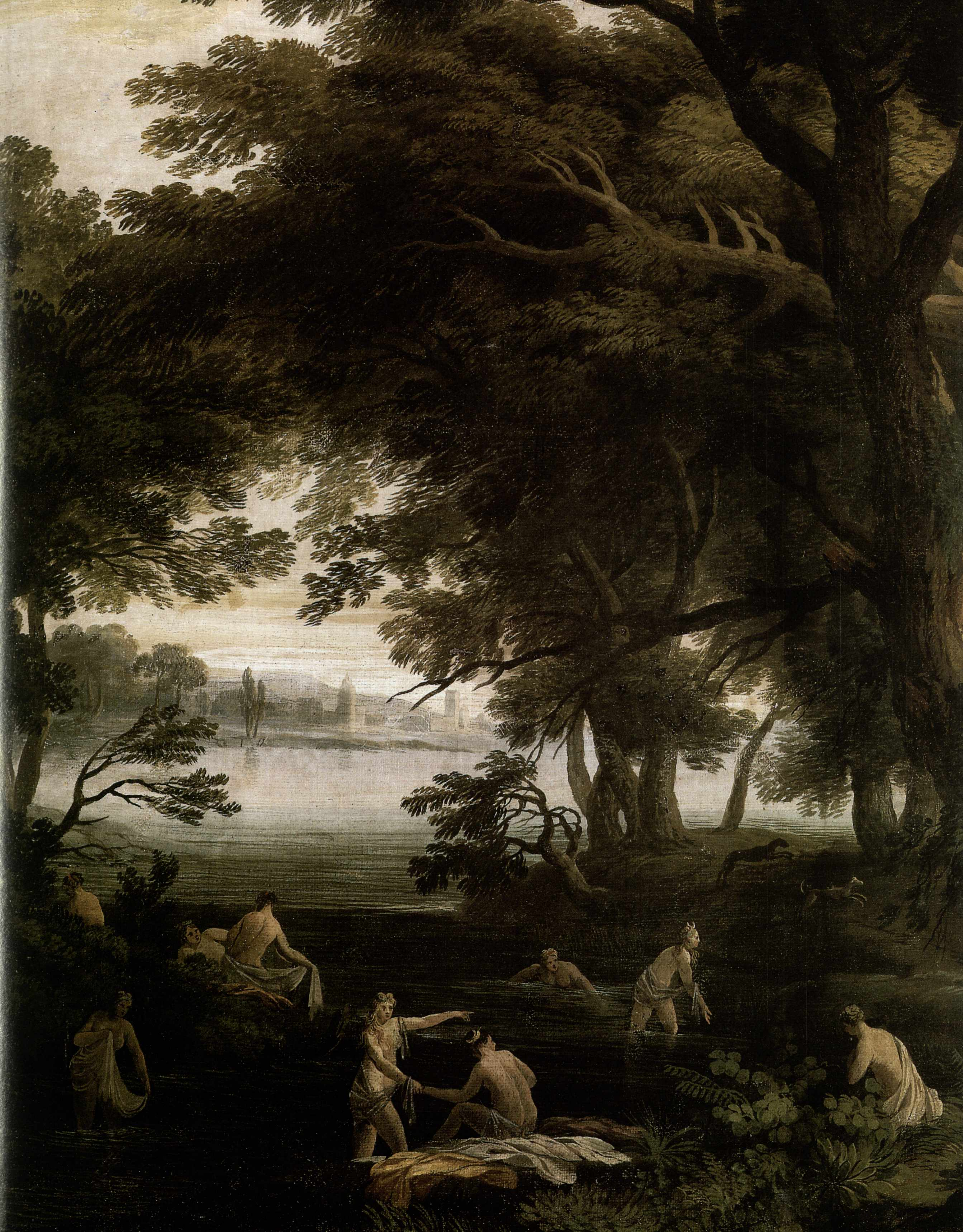
Le due tempere ornavano la dimora Ricci-Cubastro in via San Vitale a Bologna, celebrata come una delle più eleganti grazie alle decorazioni promosse in particolare dal conte Ottavio Malvezzi alla fine del secolo XVIII. Esse denunciano la fase stilistica più tarda di Martinelli, ravvisabile nelle tonalità più scure e profonde, comuni alla produzione del pittore a partire dalla metà del nono decennio. È probabile inoltre che nella serie Ricci-Cubastro, di cui facevano parte altre tempere (una di queste è il *Paesaggio fantastico* conservato presso la Cassa di Risparmio di Bologna, inv. 90), sia intervenuto il figlio Luigi, come ricordato anche da fonti pressoché contemporanee. Il paesaggio, dall'evidente connotazione fantastica, è dominato da una natura misteriosa, dove alberi dai rami contorti, rocce e brume richiamano le più note ascendenze paesistiche fiamminghe del secolo XVII, in particolare Dughet, lasciando tuttavia intuire l'imminente affacciarsi della sensibilità romantica.

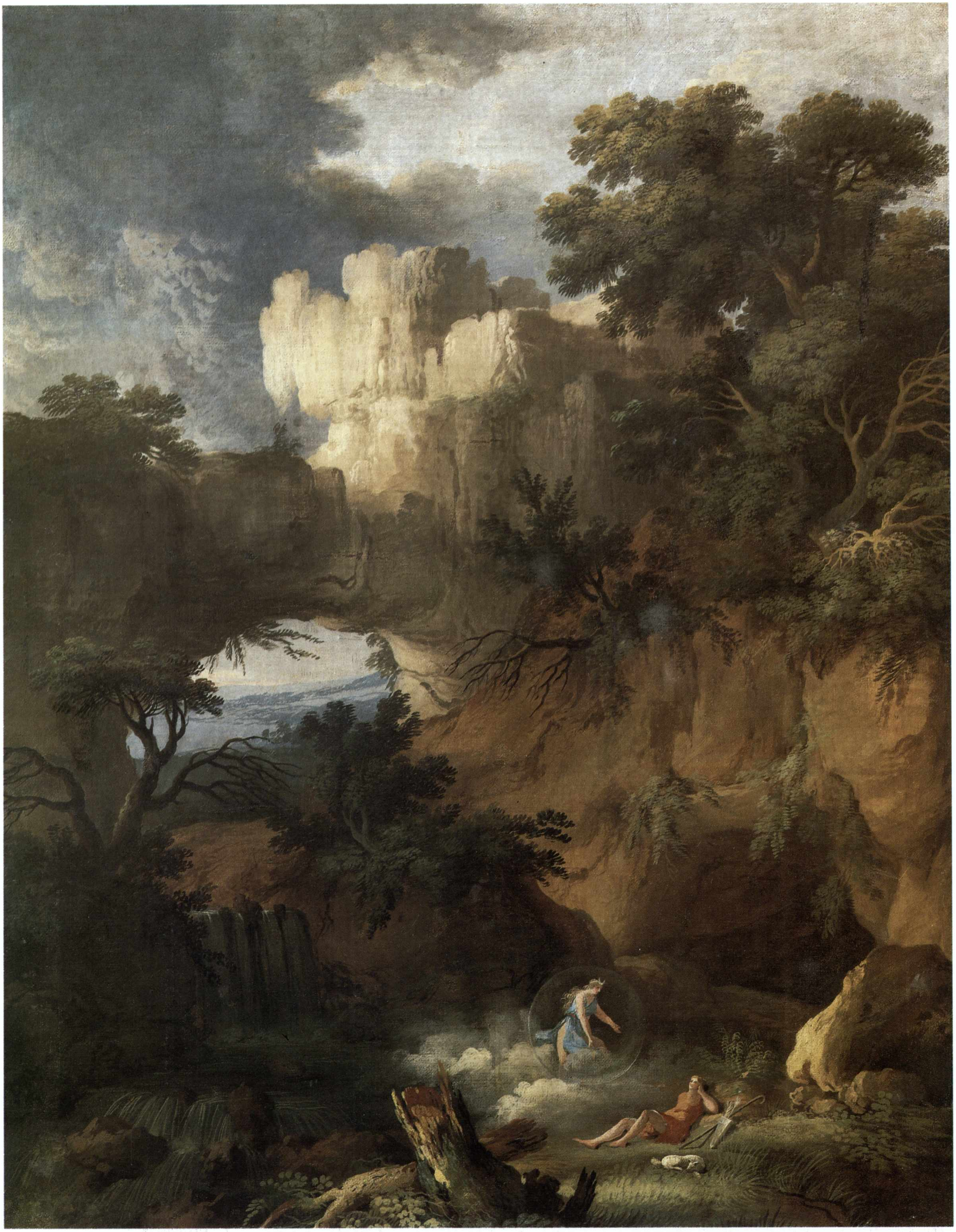
Le scene rappresentano due episodi legati al mito di Diana. Tratto dai *Dialoghi degli dei* di Luciano, vi è rappresentato l'amore della dea per il bellissimo Endimione, addormentato da Giove in un sonno eterno in cambio della perpetua giovinezza; egli riceve così ogni notte la visita di Diana in forma di luce lunare, qui suggerita dalla sfera luminosa che ne avvolge la figura. In pieno giorno si svolge invece l'episodio di Atteone, tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Il principe, durante una battuta di caccia, ha la sfortuna di imbattersi nella dea e nella sua corte al bagno tra i boschi. Punito per aver colto le loro nudità, viene trasformato in cervo e sbranato dai suoi stessi cani. Nella scena il giovane, che già ha assunto le sembianze animali, si intravede appena mentre fugge tra gli alberi, lasciando in primo piano le ninfe indifferenti sullo sfondo del paesaggio acquatico.

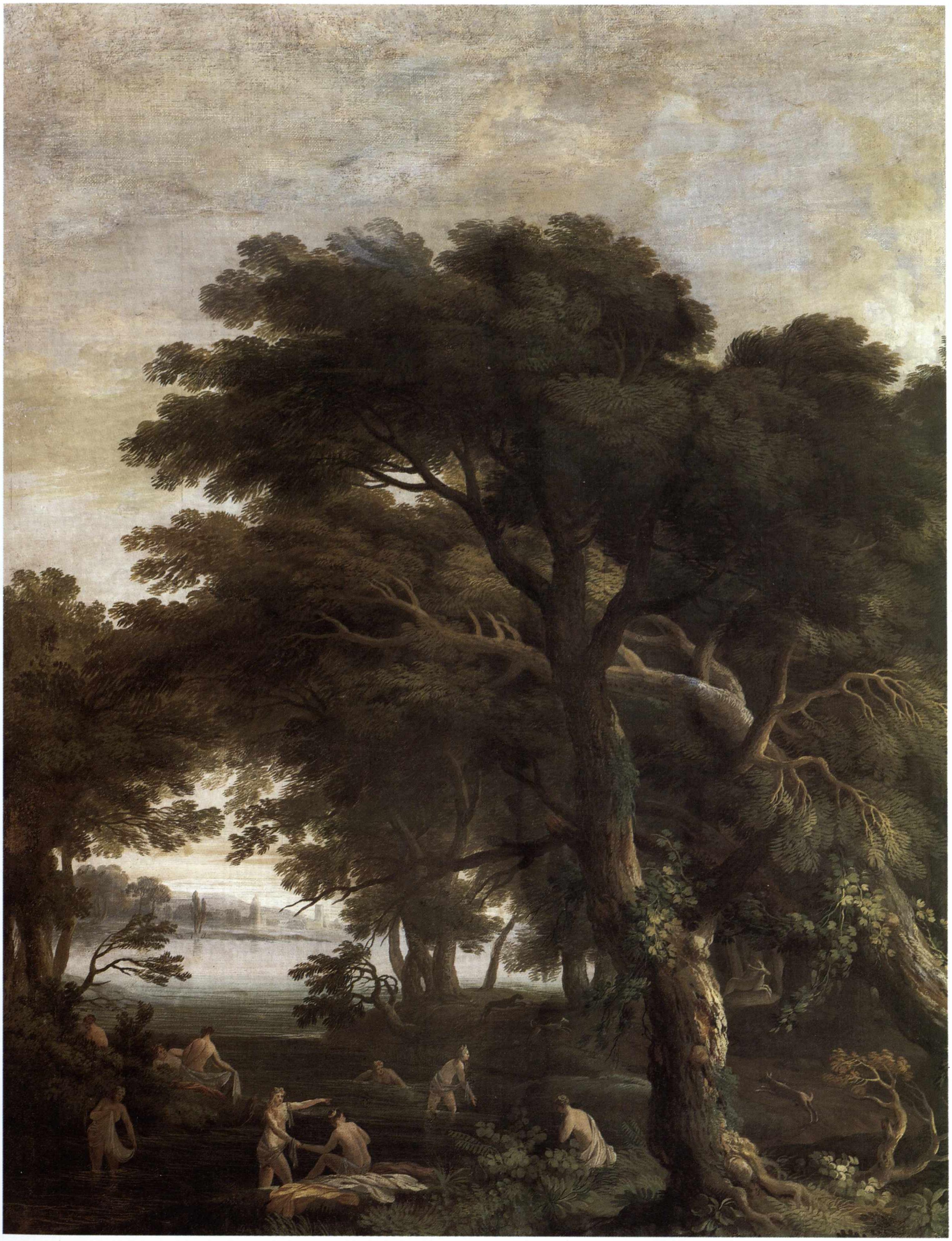
(M.M.)

BIBLIOGRAFIA

A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, pp. 397-398, nn. 88-89 (con bibliografia precedente); R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, pp. 275-276 *ad vocem*; *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Dipinti dal XVII al XX secolo*, catalogo della mostra (Carpi), a cura di F. Varignana, Bologna 1998, p. 95, nn. 32-33.







Vincenzo Martinelli, Pietro Fancelli

(Vincenzo Martinelli: 1737-1807; Pietro Fancelli: 1764-1850)

Paesaggi con figure

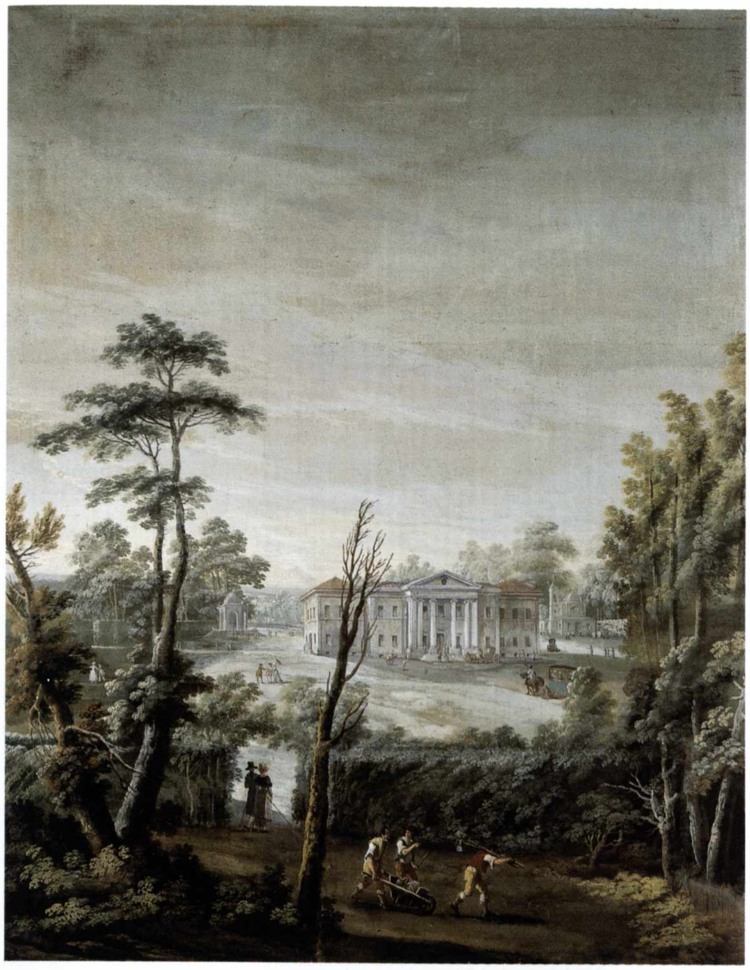
1797 circa
Tempere su tela, cm 255 × 198, 255 × 198, 255 × 217, 255 × 101
Provenienza: acquisto 1946
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

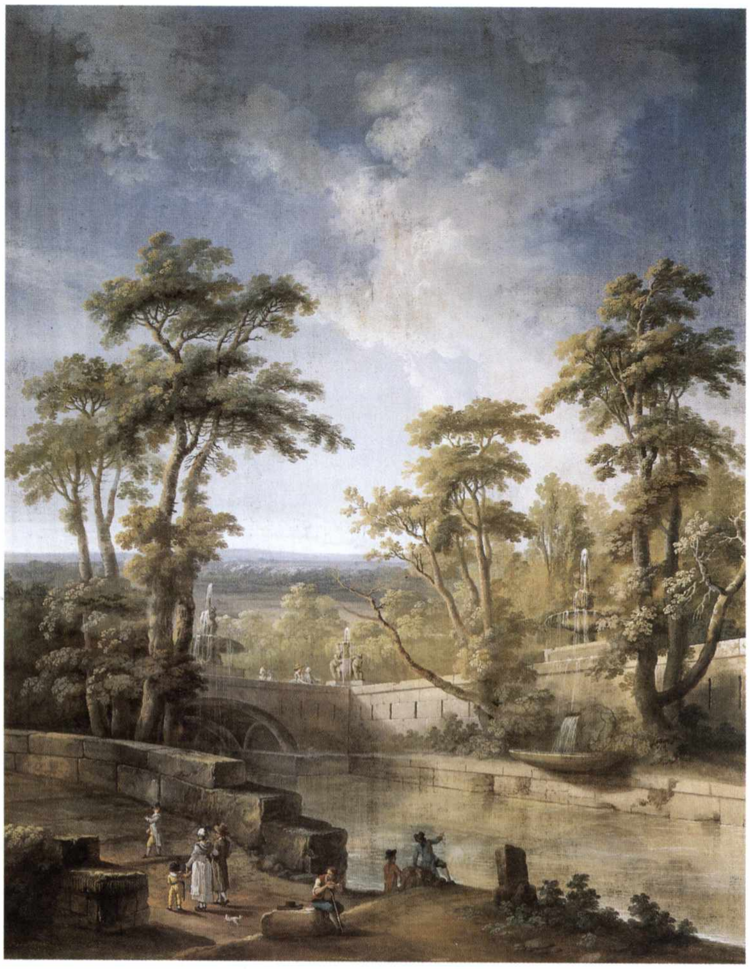
I paesaggi facevano parte dell'arredo di villa Coccapani Tacoli di Borgo Panigale, costruita per volontà del conte Gnudi, tesoriere di papa Pio VI, intorno alla metà del XVIII secolo. Completavano la serie altre dodici tele andate disperse tra gli eredi dopo la seconda guerra mondiale. Nei dipinti sono rappresentati soggetti diversi illustrati con doti scenografiche di ampio respiro dal Martinelli, nipote, allievo e collaboratore di Carlo Lodi; le piccole e vivaci scene di genere sono invece opera di Pietro Fancelli, pittore di figura più volte attivo nelle tele del paesaggista. Abbandonati i soggetti caratterizzati da rovine, prediletti dal celebre zio, Martinelli esprime in queste tempere gli ultimi fasti di una tradizione prospettica e scenografica, portata ormai al limite del convenzionalismo accademico, rinnovandone il gusto con una maggiore attenzione per il dato reale, in chiave moderatamente illuminista. L'operosità contadina, il senso del quotidiano e la serenità del vivere in villa animano le scene, dove i brani di realtà assumono il senso di "*cronache trasognate*" (Roli, 1990) piuttosto che il valore obiettivo di un documento. Oltre alla veduta dell'imponente villa Gnudi, di particolare interesse è la rappresentazione della grotta di Posillipo, tanto amata per la suggestione preromantica ispirata dall'"orrido' della caverna naturale e per la quale si è ipotizzato come modello l'incisione del Marillier, tratta da un disegno di Hubert Robert per il *Voyage pittoresque* dell'Abbé de Saint-Non (Emiliani, Varignana, 1972). L'insieme degli elementi stilistici e di contesto rendono verosimile la datazione della serie intorno al 1797, a ridosso dell'epoca napoleonica.

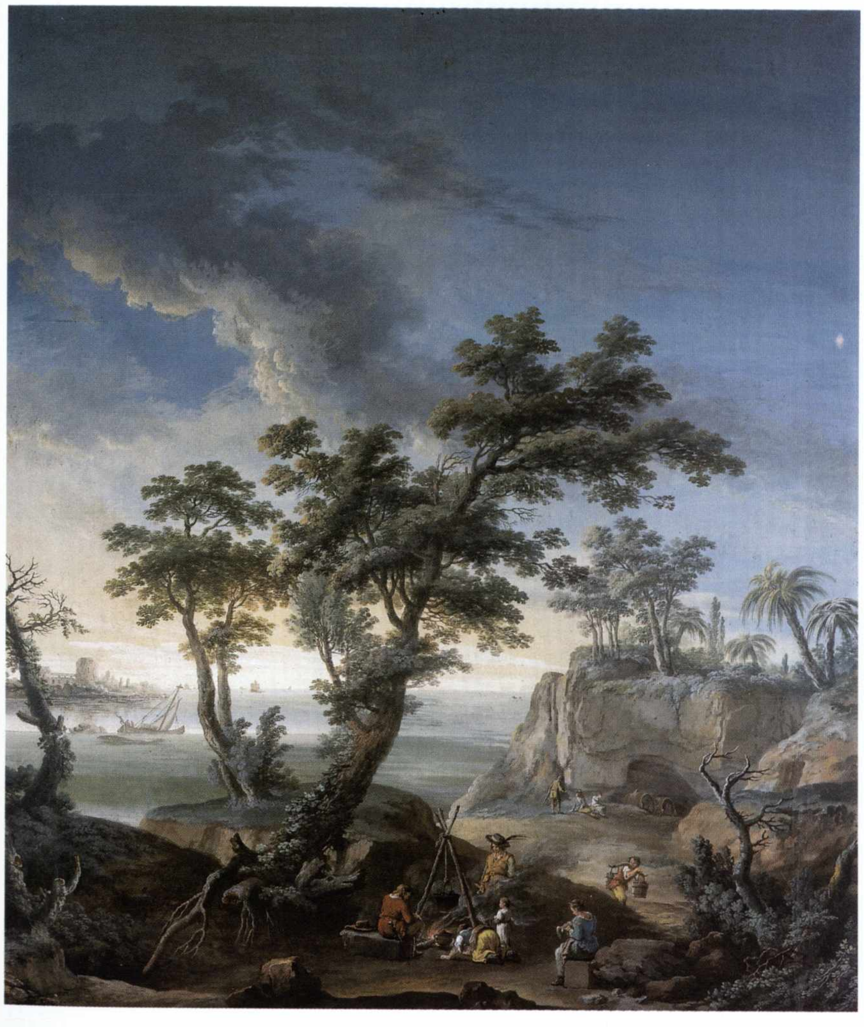
(M.M.)

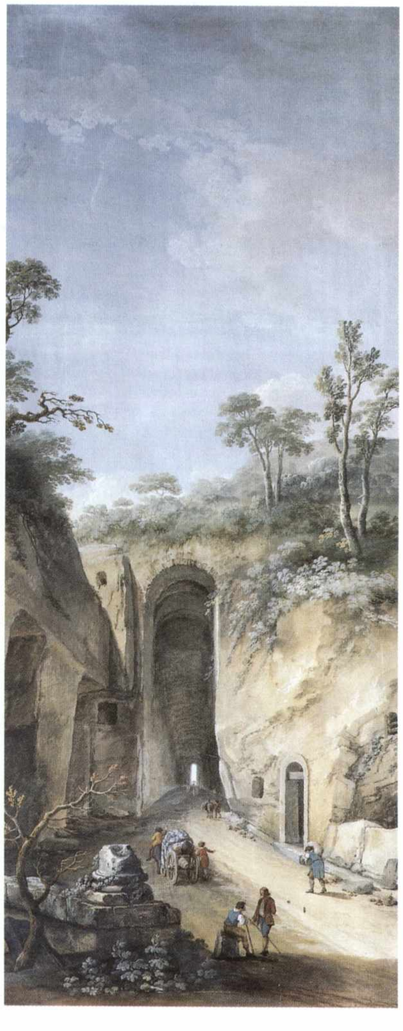
Bibliografia

A. Emiliani, F. Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, pp. 395-396, nn. 84-87 (con bibliografia precedente); R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, pp. 202, 256 *ad vocem*, 275 *ad vocem*; O. Bergomi in *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, catalogo della mostra, Bologna 1979, p. 342, n. 441; *Omaggio a Bologna. Materiali per un'immagine della città e del territorio*, catalogo della mostra, a cura di F. Varignana, Bologna 1980, p. 102, nn. 100-101; O. Bergomi in *La pittura in Italia. Il Settecento*, II, Milano 1989, p. 711 *ad vocem; Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Dipinti dal XVII al XX secolo*, catalogo della mostra (Carpi), a cura di F. Varignana, Bologna 1998, p. 95, nn. 30-31.









Vincenzo Mazzi (attr.)

(attivo 1748-1790)

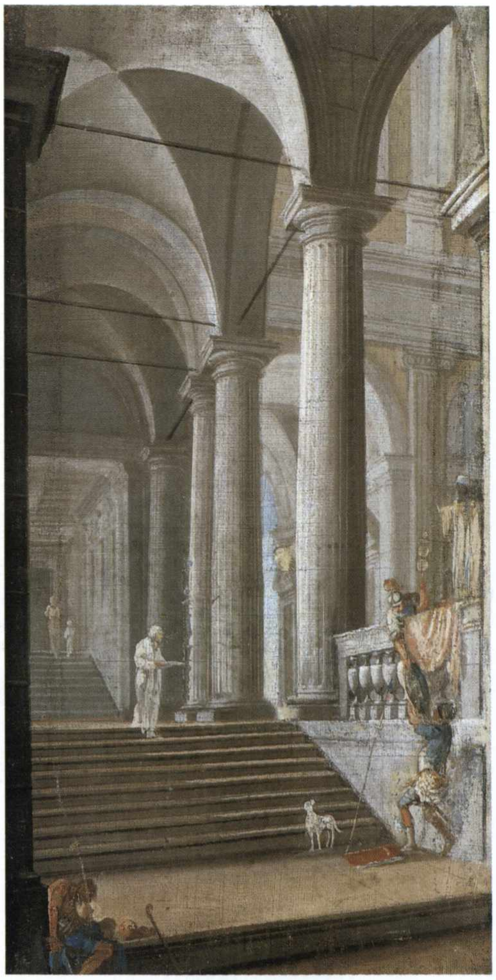
Quattro prospettive monumentali con figure

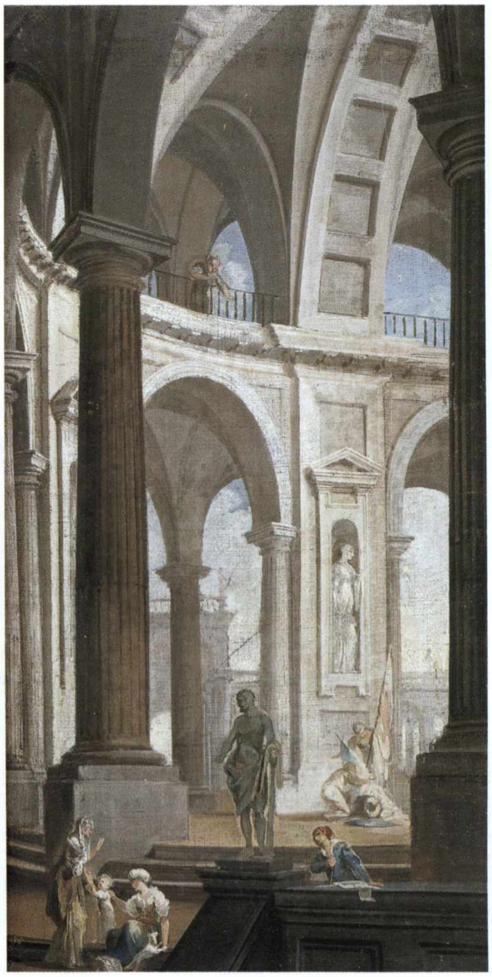
Metà del XVIII secolo
Tempera su tela, cm 57 × 29, 57 × 29,5, 61 × 29, 61 × 29
Provenienza: acquisto 1946
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

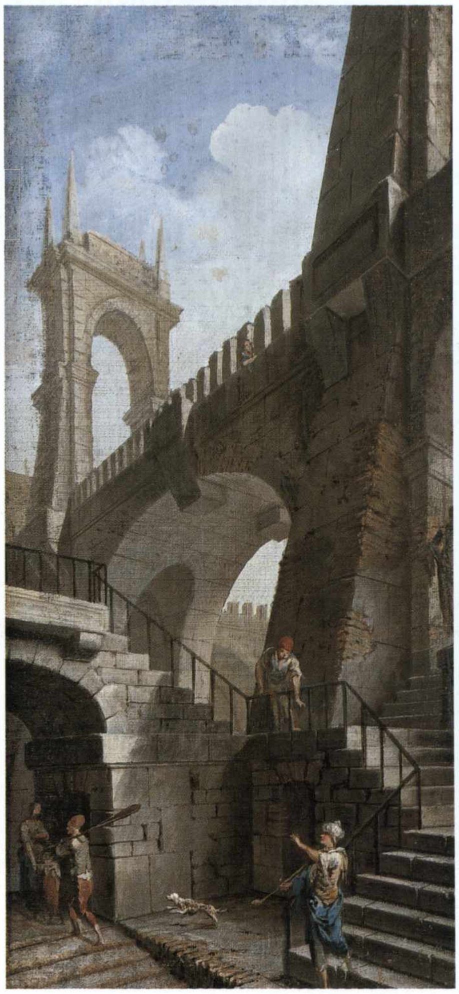
Nel 1947 Guido Zucchini ha reso note le quattro tempere indicandone la provenienza da una villa di Borgo Panigale e collocandole stilisticamente vicino alla produzione di Pietro Paltronieri detto il Mirandolese (1637-1741), con la collaborazione del pittore Vittorio Maria Bigari (1692-1776) per le figure. L'ipotesi è stata sostanzialmente accettata da Franca Varignana (1972), che ha datato le tele al terzo-quarto decennio del secolo XVIII, pur notandone, nella inevitabile discendenza dalle architetture fantastiche del Mirandolese, un'accentuazione della vastità degli spazi e della vertigine prospettica tali da preludere alle visioni piranesiane. La considerazione dei medesimi presupposti ha indotto Roli (1977) a ritenere le quattro vedute opere di più tarda esecuzione. L'accostamento di elementi architettonici tratti da modelli classici e di strutture di impianto gotico rende infatti più complesso l'effetto d'insieme, conferendogli un taglio immaginario di natura quasi 'utopistica' e suggerendo l'ipotesi che il riferimento all'opera di Piranesi, diffusa intorno alla metà del secolo, sia piuttosto da considerare come esempio già noto. È stata quindi avanzata l'attribuzione a Vincenzo Mazzi, allievo dei Bibiena, per le architetture, sulla base del confronto con la serie di tredici stampe note come *Capricci di scene teatrali inve. dissegn. Et intagl. Da Vincenzo Mazzi Bolognese 1776* (*Incisori bolognesi ed emiliani del XVIII secolo*, a cura di G. Gaeta Bertelà, con la collaborazione di S. Ferrara, Bologna 1974, nn. 471-484). Le figure sarebbero invece da assegnare ad Angelo Bigari, figlio di Vittorio Maria (notizie dal 1753 al 1770), per la somiglianza a quelle dei *Paesaggi* di palazzo Hercolani, eseguite con Vincenzo Martinelli. Del Mazzi, tuttavia, citato dalle fonti come dedito esclusivamente al disegno, non è nota altra attività all'infuori di quella grafica (Lenzi, 1979).

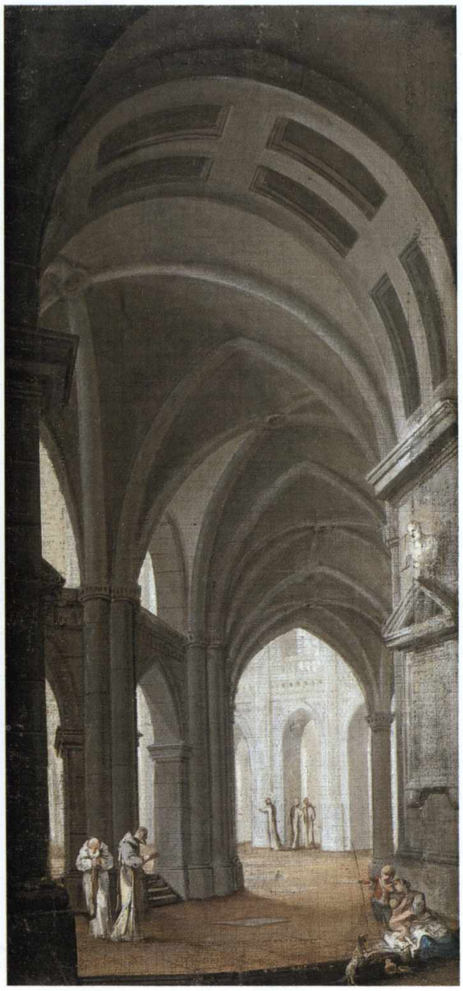
(M.M.)

Bibliografia
G. Zucchini, *Paesaggi e rovine nella pittura bolognese del Settecento*, Bologna 1947, p. 16; A. Emiliani, F. Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, pp. 387-388, nn. 69-72; R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, pp. 211-212, nn. 18-19; D. Lenzi in *L'Arte del Settecento Emiliano. Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, catalogo della mostra, Bologna 1979, p. 273.









Anonimo bolognese

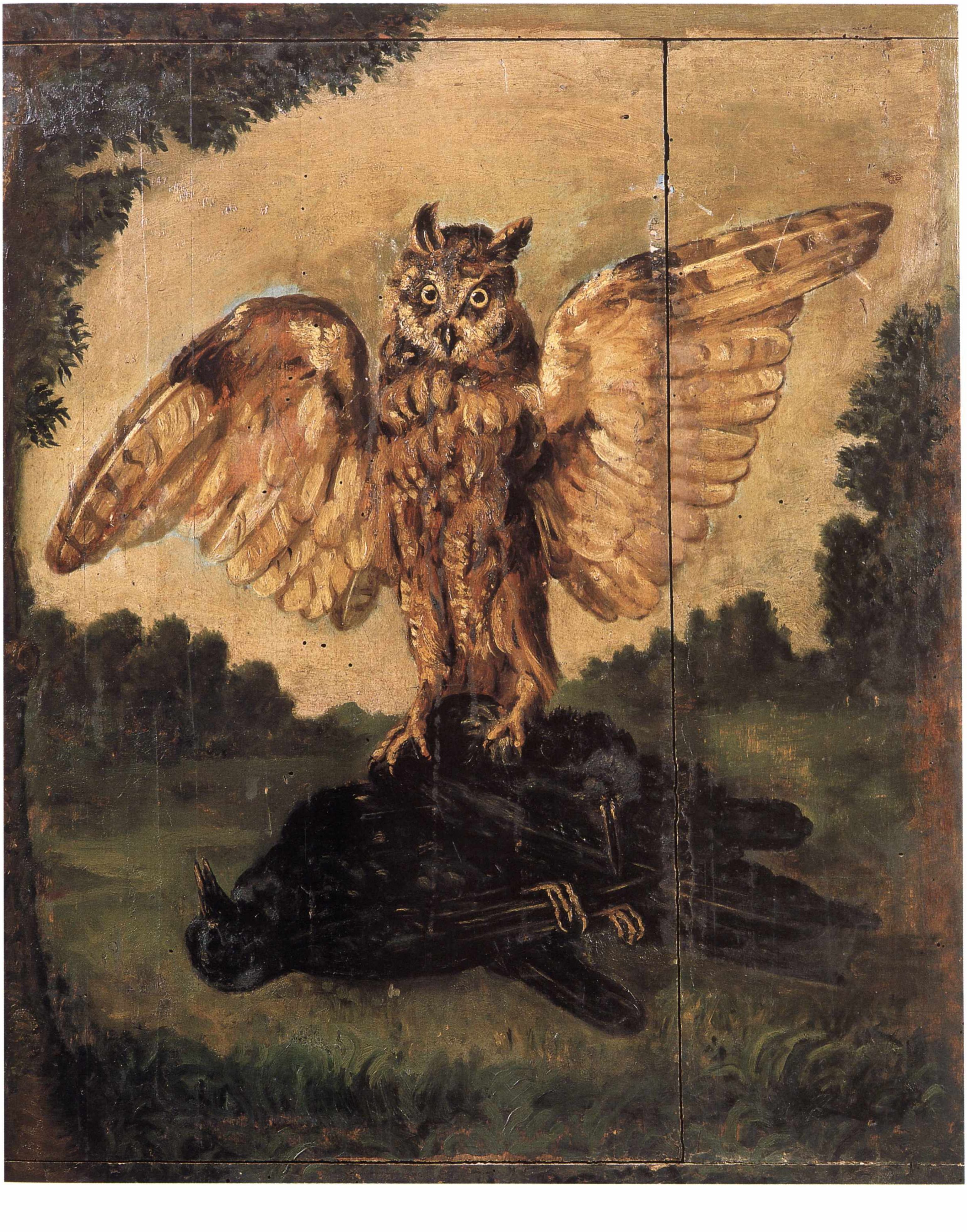
Insegna dell'osteria del Chiù

Seconda metà del secolo XVIII
Olio su tavola, cm 80 × 67
Provenienza: non precisabile
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

Fuori della duecentesca Porta San Felice, aperta ad ovest sulla via Emilia, sorgeva l'osteria del Chiù, ancora visibile in un disegno eseguito nei primi anni del Novecento da Guido Neri (Bologna, 1874-1940) e presente, insieme con altre opere dell'artista, presso le collezioni della Cassa di Risparmio di Bologna (*Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I disegni. III. Dal paesaggio alla veduta urbana*, a cura di F. Varignana, Bologna 1977, p. 452, n. 654). La tavola in collezione, che ne costituiva probabilmente l'insegna, denuncia tutta la forza rappresentativa di un'arte semplice e di gusto popolaresco, non priva tuttavia di un'incisiva capacità nel restituire un brano di vita naturalistica. Con il termine onomatopeico "chiù" si indica un piccolo uccello rapace notturno, l'assiolo, caratterizzato da due ciuffi di penne sul capo e dal tipico verso ripetuto. Nel dipinto è raffigurato con impressionistica veridicità ad ali spiegate, in posa quasi araldica e trionfante sulla preda. Un precedente di questo genere di rappresentazioni è stato giustamente indicato nella celebre incisione di Giuseppe Maria Mitelli intitolata *Gioco nuovo di tutte l'osterie che sono in Bologna, con le sue insegne e sue strade...* (firmata e datata 1712), un gioco simile a quello dell'oca che, riportando le insegne delle antiche osterie e la loro ubicazione, costituisce un'importante testimonianza dell'antica vita cittadina (F. Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Le incisioni. I. Giuseppe Maria Mitelli*, Bologna 1978, pp. 438-439, p. 554).

(M.M.)

Bibliografia
A. Emiliani, F. Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, pp. 376-377, n. 52.



Pelagio Palagi

(1775-1860)

Ritratto di fanciulla

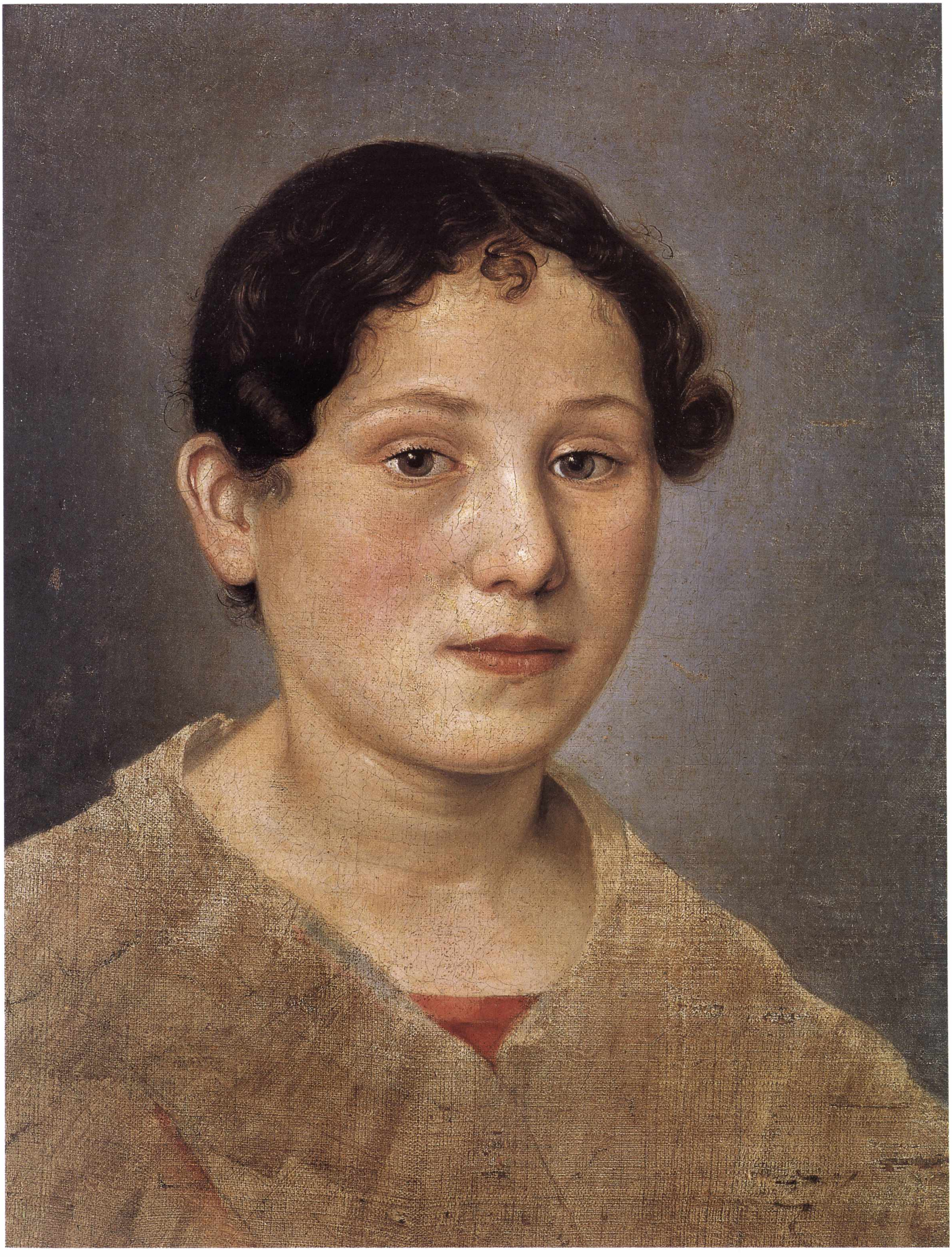
1807 circa
Olio su tela applicata su tavola, cm 44 × 35
Provenienza: acquisto 1971
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

Il dipinto, proveniente dalla collezione Raimondi, fu pubblicato per la prima volta nel 1972 nel catalogo dei dipinti della Cassa di Risparmio in Bologna, con l'attribuzione al Palagi. Il ritratto raffigura una giovane donna con l'acconciatura raccolta sulla nuca e il viso appena incorniciato da qualche ricciolo scomposto. Nella zona inferiore della tela la pittura, incompiuta come in molti ritratti dell'artista, accenna a una semplice sopravveste, appena ravvivata dal tocco rosso dell'abito sottostante. Come in altre sue opere, Palagi sembra aver voluto ritrarre una persona a lui familiare più che una modella professionista, scegliendo di delineare con chiarezza i tratti fisionomici del soggetto e restituendone una versione privata, in cui l'assenza di qualsiasi ornamento ne esalta la delicata e assorta vitalità, colta con immediatezza e raffinata introspezione. La fisionomia della giovane è stata da taluni critici messa in correlazione con la signora Insom del celebre ritratto di famiglia (Bologna, Collezioni Comunali d'Arte di Palazzo d'Accursio), inducendo a datare l'opera in prossimità della tela bolognese, realizzata durante l'ultimo soggiorno dell'artista nella città natale nel 1815. Più recentemente, oltre a una proposta identificazione con Teresa Pikler Monti (Saccone, 1996), è stata messa in luce la forte somiglianza della giovane con la donna del *Ritratto femminile* (Bologna, Galleria d'Arte Moderna) eseguito nei primi anni romani e datato tra il 1807 e il 1808 (Poppi, 1996), rendendo verosimile l'ipotesi che il soggetto dei due dipinti possa essere identificato con la stessa persona e che dunque il ritratto in collezione sia anch'esso databile intorno al 1807.

(M.M.)

BIBLIOGRAFIA

A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, pp. 398-399, n. 93; C. POPPI in *Pelagio Palagi pittore. Dipinti dalle raccolte del comune di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna), a cura di C. Poppi, Milano 1996, pp. 141-142, n. 20, e p. 261, n. 20; S. SACCONE, *Un'illustre sconosciuta. Per l'identificazione di un "Ritratto femminile" di Pelagio Palagi*, in "L'Archiginnasio", XCI, 1996, pp. 219-228 (pp. 226-227, fig. 7); *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Dipinti dal XVII al XX secolo*, catalogo della mostra (Carpi), a cura di F. Varignana, Bologna 1998, p. 95, nn. 30-31; B. SECCI in *Il ritratto. Identità e storia*, catalogo della mostra (Bologna), a cura di V. Coen, Bologna 2001, p. 163, n. 19.



Pelagio Palagi (attr.)

(1775-1860)

Ritratto di fanciulla con colomba

1806-10
Olio su carta applicata su tela, cm 52 × 39
Provenienza: acquisto 1971
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

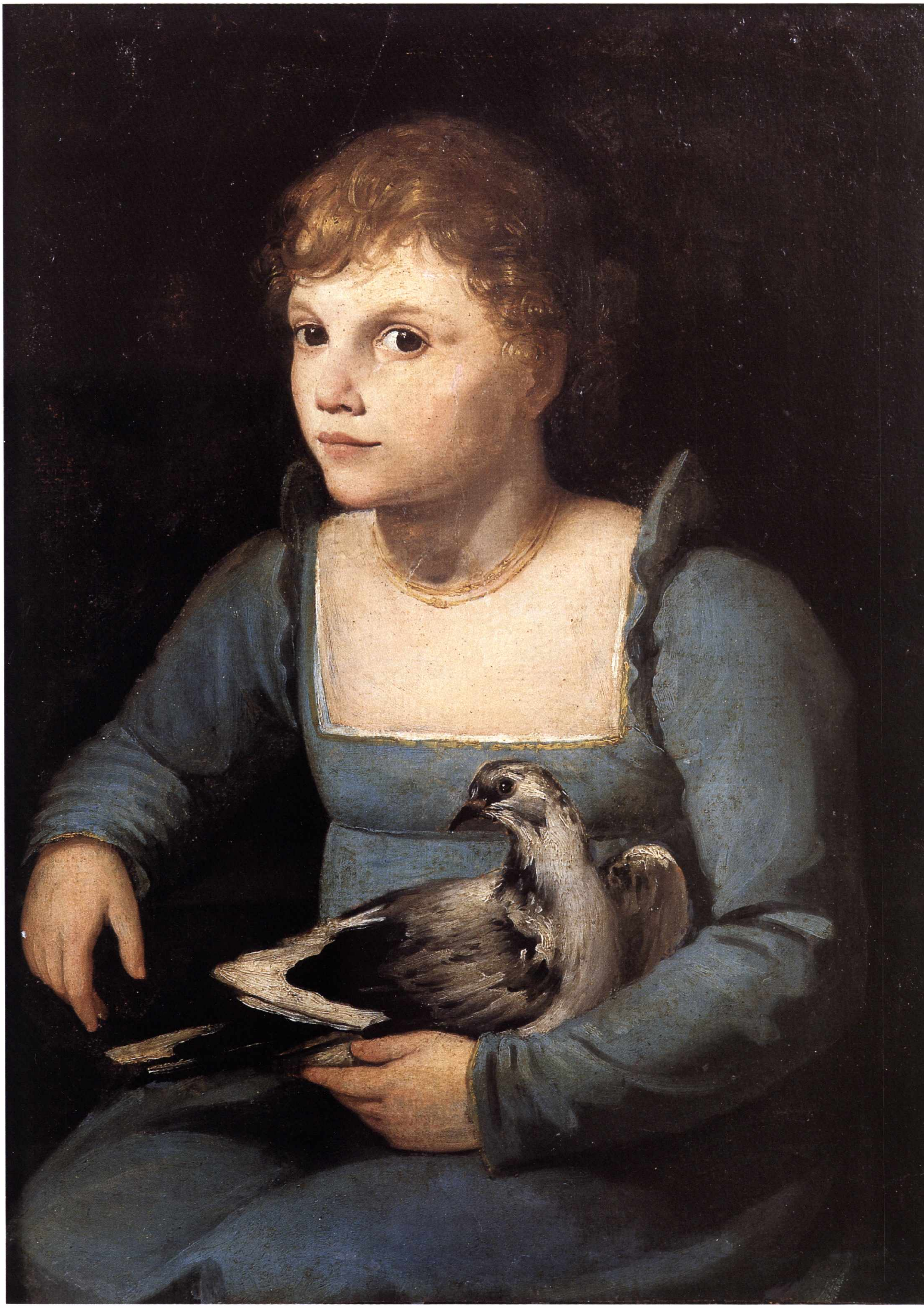
Proveniente dalla collezione Raimondi, questo dipinto è stato ritenuto opera di un artista francese dell'inizio del XIX secolo, considerati gli evidenti richiami allo stile di Ingres, e probabilmente eseguito sotto l'influenza dell'ambiente culturale romano dei primi anni dell'Ottocento. Tuttavia in epoca recente (Secci, 2001) all'opera è stato accostato il nome di Pelagio Palagi, sulla scorta del confronto con alcuni disegni appartenenti ad un album datato ai primi anni del soggiorno romano dell'artista. Vi compaiono quattro studi giocati sul tema del bambino che tiene una colomba fra le mani (*L'ombra di Core. Disegni dal fondo Palagi della Biblioteca dell'Archiginnasio*, catalogo della mostra, a cura di C. Poppi, Bologna 1989, p. 94, n. 34). Più che un rapporto di immediata correlazione con il ritratto in esame, essi comprovano comunque la forte suggestione che dovette esercitare sul giovane Palagi il successo della tematica legata all'innocenza dell'infanzia, ripresa *en plein air* nell'immediatezza degli atteggiamenti e delle espressioni, così largamente diffusa fra gli artisti francesi e inglesi di inizio secolo. Un'interpretazione del ritratto intimista e priva di retorica, che l'artista riproporrà con un linguaggio personale e innovativo, aggiornato sulle più moderne e cosmopolite suggestioni dell'ambiente culturale romano.

La differente resa qualitativa tra l'esecuzione del volto, finito e accurato, e la zona inferiore del foglio, dal trattamento più sommario, hanno indotto a ritenere il dipinto un'opera lasciata incompiuta dal Palagi, successivamente ripresa e conclusa da altra mano.

(M.M.)

BIBLIOGRAFIA

A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, pp. 398-399, n. 93; B. SECCI in *Il ritratto. Identità e storia*, catalogo della mostra (Bologna), a cura di V. Coen, Bologna 2001, p. 163, n. 19.



Antonio Basoli

(1774-1848)

Rovine di Cartagine
La città di Cassa
Antico porto romano sul Tevere
L'assedio al castello di Giugurta

Ante 1810
Olio su tela, cm 64,5 × 85,5 (*Rovine di Cartagine*, *La città di Cassa*), 64 × 86 (*Antico porto romano sul Tevere*), 63,5 × 85,5 (*L'assedio al castello di Giugurta*)
Iscrizioni: sui telai di *La città di Cassa*, *Antico porto romano sul Tevere*, *L'assedio al castello di Giugurta*: "Antonio Basoli fece"
Provenienza: acquisto 1940
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

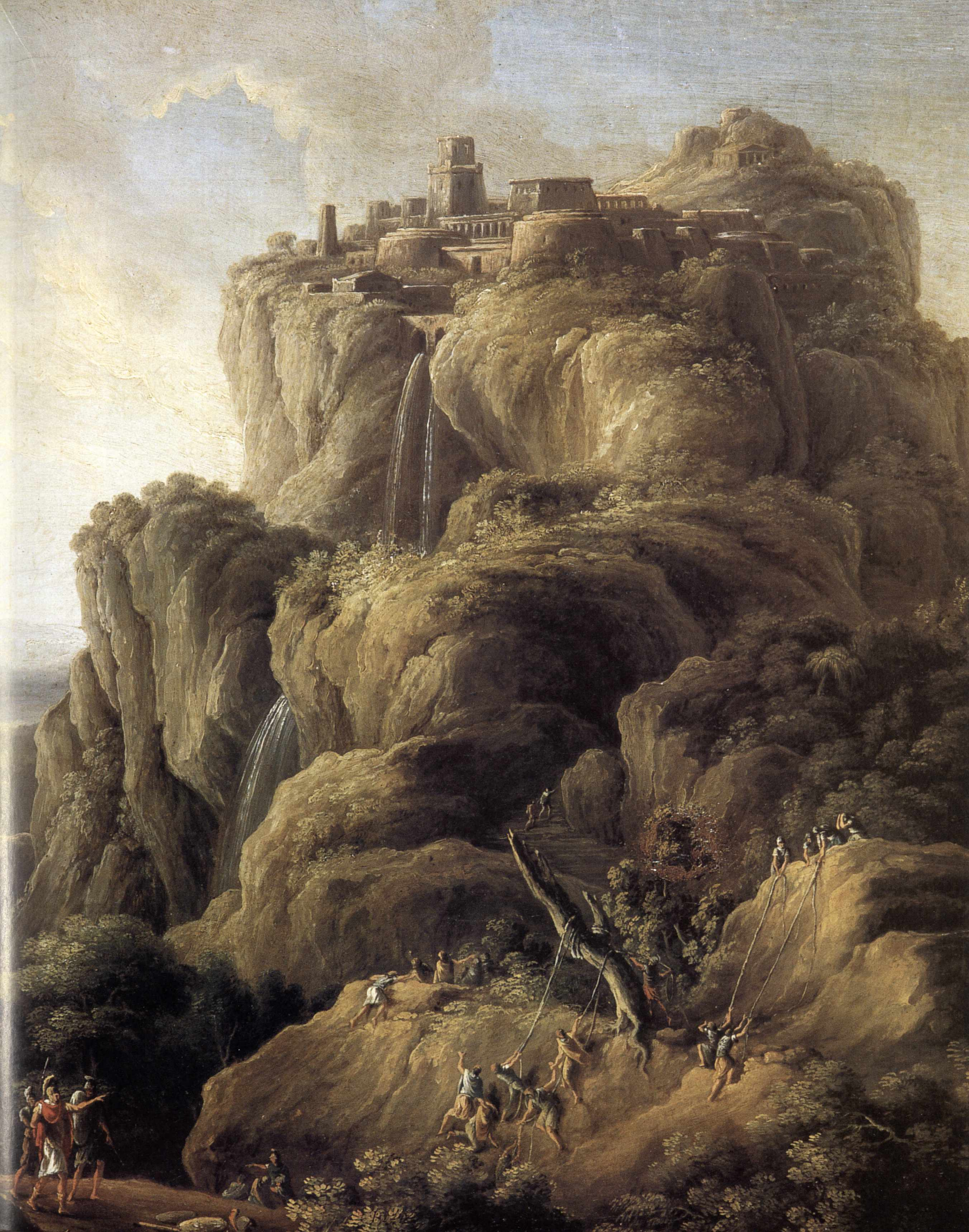
I dipinti appartenevano alla collezione di Cesare Lambertini. Lo stesso Basoli ne trasse una serie di incisioni a solo contorno, confluite nel 1810 (data che costituisce dunque il termine *ante quem* per l'esecuzione delle quattro tele) nella *Raccolta di Prospettive serie, rustiche e di paesaggio* (Bologna 1810, tavv. VI, XV, XXI, XXIV) realizzata ad uso degli allievi dell'Accademia, presso la quale era titolare della cattedra di ornato architettonico. L'insegnamento di tale materia fu certamente uno degli elementi che favorirono la pratica di rappresentazioni saldamente impostate sull'impianto prospettico e sulla rielaborazione di dettagli appresi dai reperti del mondo archeologico. Le quattro vedute, ispirate a luoghi leggendari dell'antichità, si distendono accompagnando lentamente l'occhio dello spettatore verso la linea rialzata dell'orizzonte. Le colossali, immaginarie costruzioni si offrono nitidamente delineate, surreali nel loro improbabile assemblaggio di epoche e civiltà diverse. Una visione fantastica, un 'sogno' erudito che appare ai nostri occhi in una sconcertante e spettacolare aura di contemporaneità, una resa realistica e 'al presente' simile alla suggestione di una scenografia teatrale entro la quale si è invitati a proiettarsi.

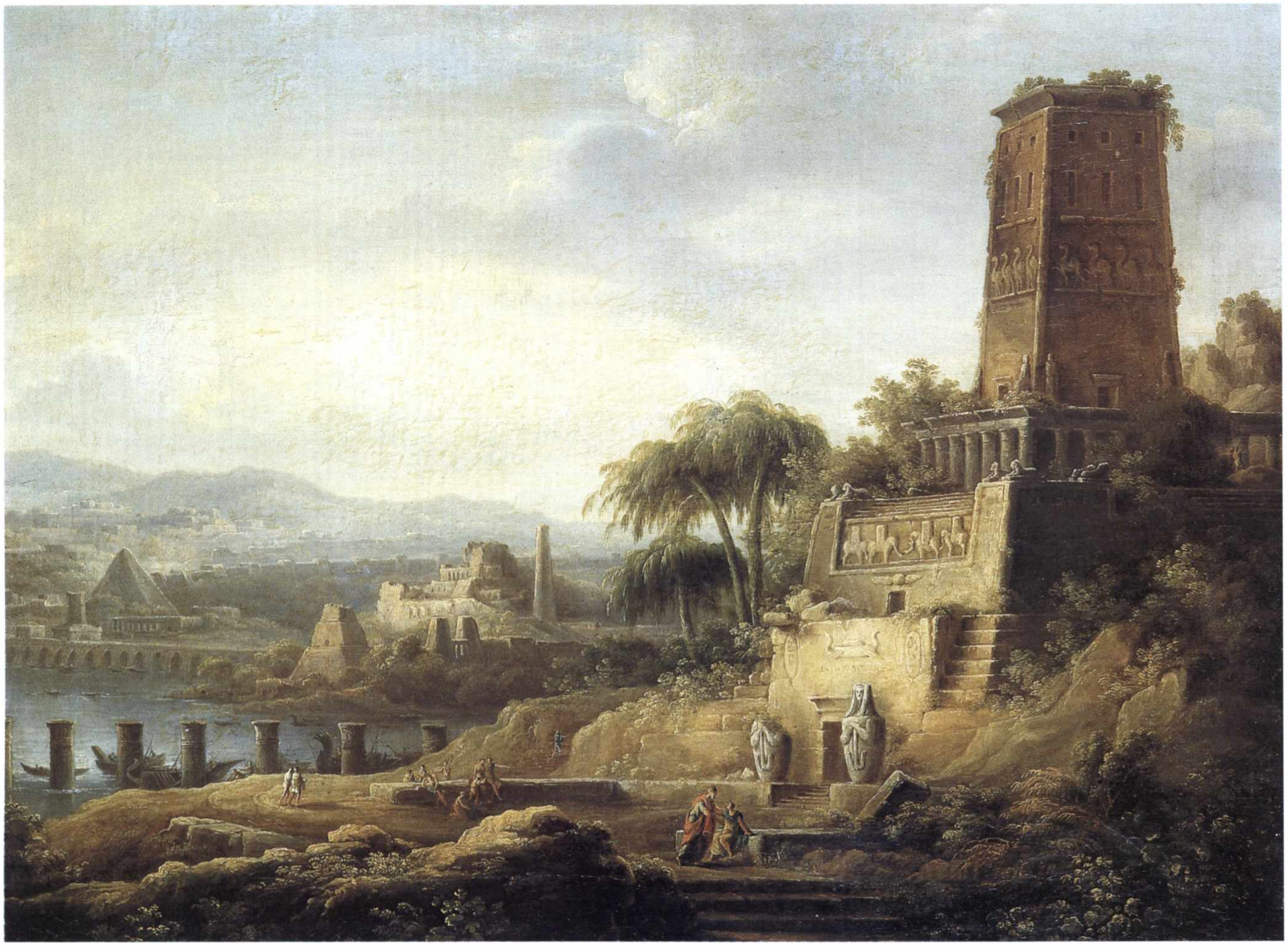
La rappresentazione del paesaggio mostra evidenti riferimenti alla grande tradizione romana del XVII secolo, da Claude Lorrain a Gaspard Dughet, seppure rielaborata in chiave romantica; a Dughet, in particolare, nell'*Assedio al castello di Giugurta*, sembra più strettamente ispirata la costruzione dello sperone di roccia sul quale posa la città sotto assedio, che emerge con surreale verticalizzazione accentuando il contrasto tra il gigantismo della natura e la minutezza delle gesta umane che vi si svolgono.

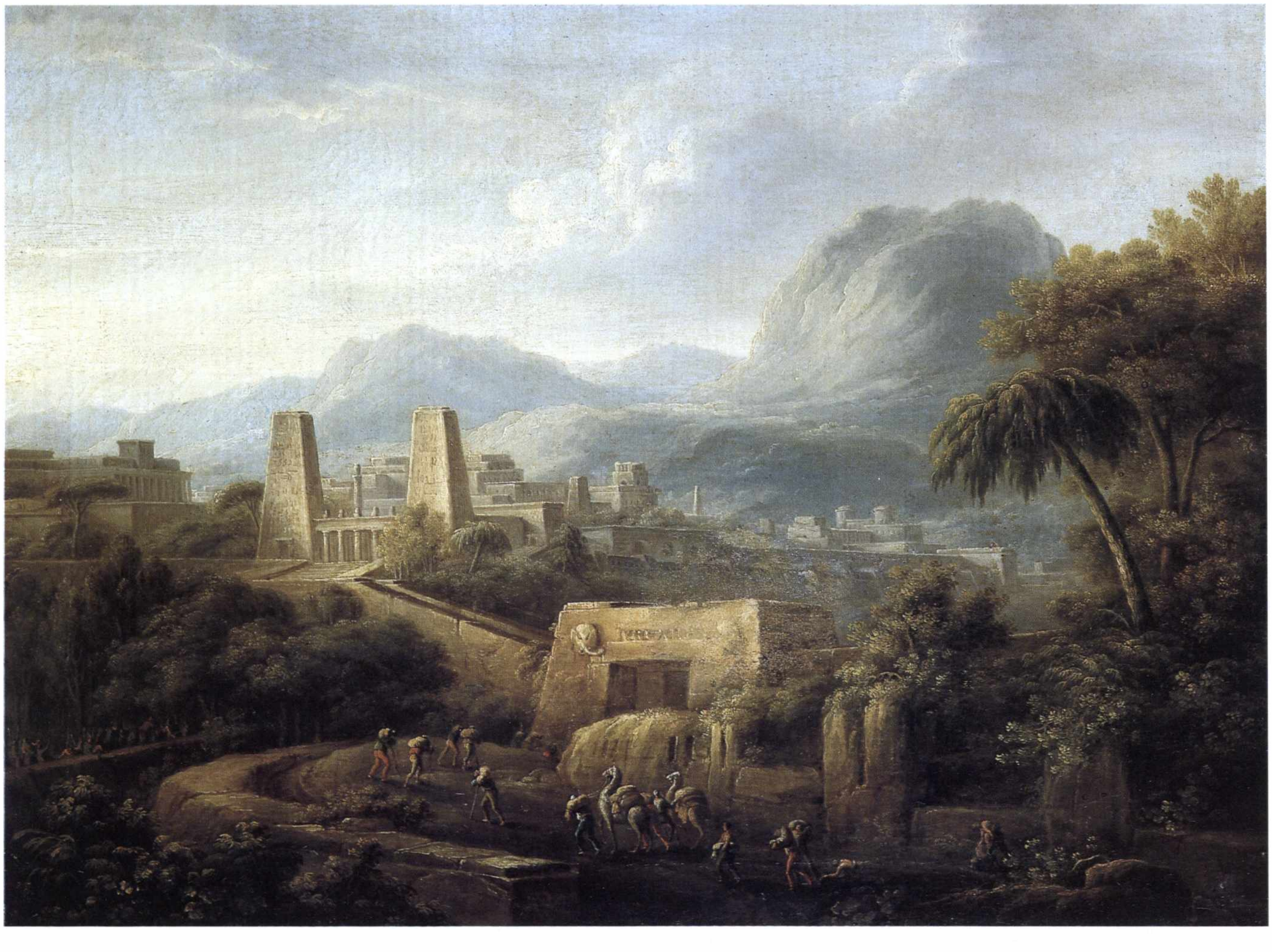
(M.M.)

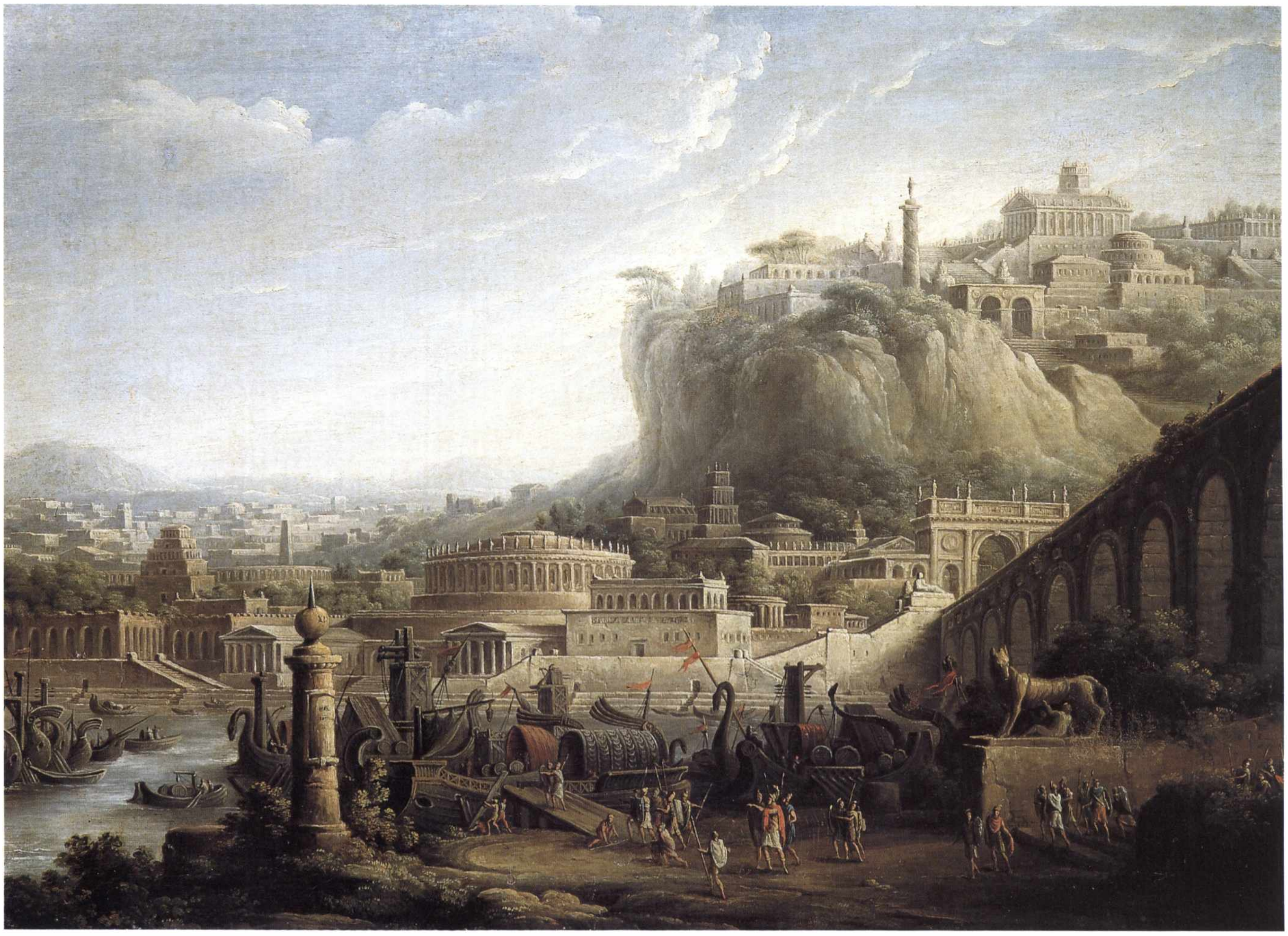
Bibliografia

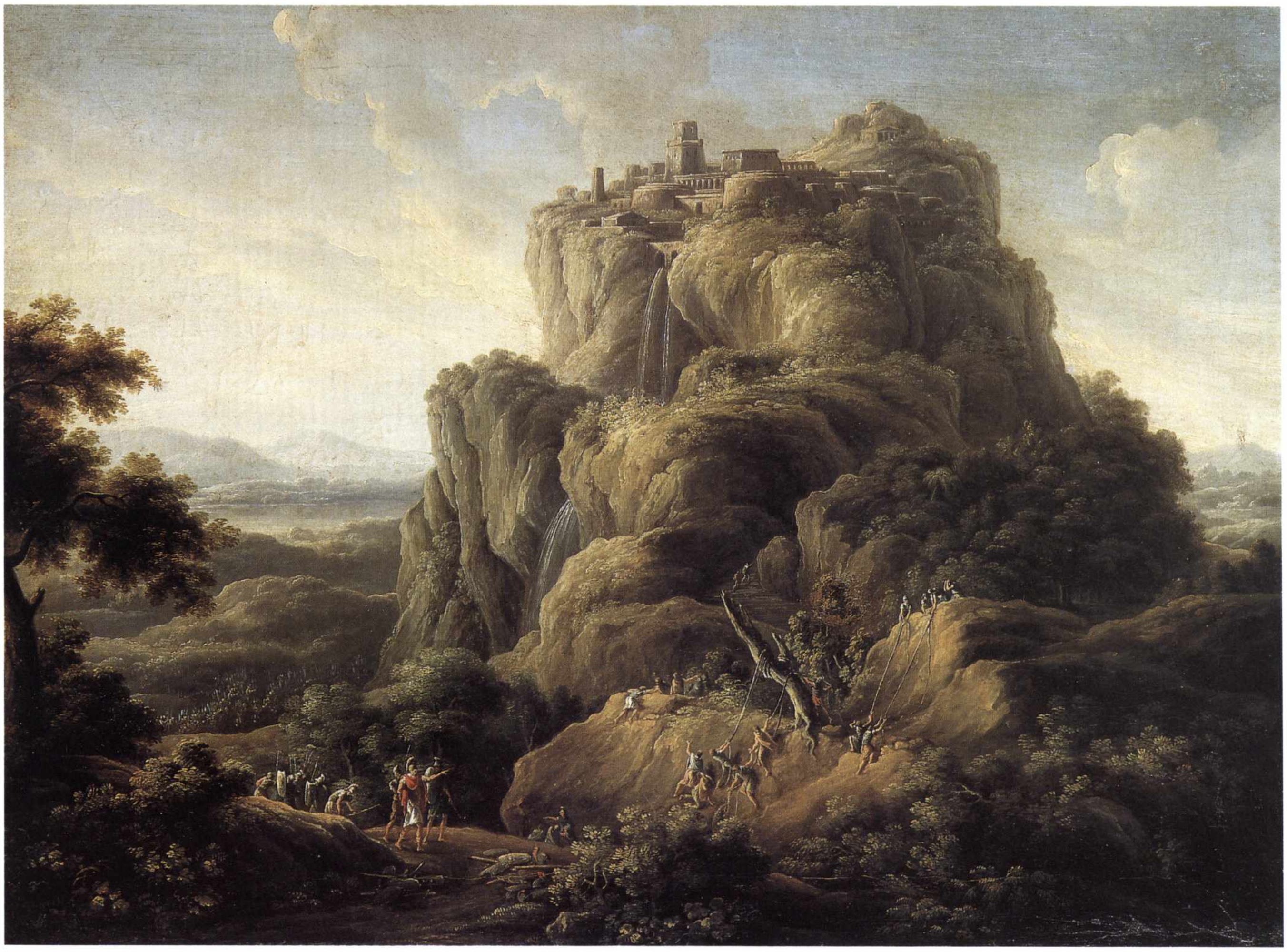
A. Emiliani, F. Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, pp. 399-401, nn. 94-97 (con bibliografia precedente); E. Busmanti in *Dall'Accademia al Vero. La pittura a Bologna prima e dopo l'Unità*, catalogo della mostra, a cura di R. Grandi, Bologna 1983, pp. 124-126; *Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro*, catalogo della mostra, Milano 1992, pp. 230-231, 290; *Viaggio a Rossini*, a cura di L. Ferrari, Bologna 1992, pp. 91-92, 94, 96; A. Borgogelli, *Le città impossibili*, in "FMR", 114, 1996, pp. 54-80; *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Dipinti dal XVII al XX secolo*, catalogo della mostra (Carpi), a cura di F. Varignana, Bologna 1998, pp. 97-98, nn. 39-40; P. Lodola in *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, catalogo della mostra, a cura di R. Bossaglia, Torino 1998-1999, p. 110, n. 9; *L'antichità del mondo. Fossili Alfabeti Rovine*, catalogo della mostra, a cura di W. Tega, Bologna 2002, pp. 186-187; A.M. Matteucci, *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento. Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Milano 2002, pp. 74-75.











Antonio Basoli

(1774-1848)

Fabbriche di carta al Cavadizzo

Fabbrica dell'acido solforico in valle Oscura

1828, 1829
Olio su cartone, cm 35,5 × 47,5; olio su cartone applicato su tela, cm 38 × 49,8
Provenienze: acquisto 1945, acquisto 1954
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

I due dipinti fanno parte della consistente raccolta di vedute della città di Bologna realizzate dall'artista, di cui la collezione della Cassa di Risparmio possiede uno dei nuclei principali. Verso la fine del terzo decennio del secolo XIX, in pieno periodo di Restaurazione, Basoli, ormai nella piena maturità, perviene a questo particolare genere pittorico. La tecnica esecutiva adottata è di estrema precisione, basata su studi dal vero rigorosamente impostati dal punto di vista architettonico prima di essere tradotti a olio, come documentano i numerosi disegni preparatori conservati presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna (A. Ottani Cavina, *Antonio Basoli. Vedute di Bologna*, catalogo della mostra [Bologna], Firenze 1994, pp. 9-16); l'estremo dettaglio della ripresa induce anche a supporre che per la loro realizzazione l'artista abbia fatto uso della 'camera ottica', già in voga tra i vedutisti del Settecento. Solo nella fase finale i luoghi rappresentati vengono vivacizzati dalla presenza delle figure.

Le opere di Basoli hanno goduto di una notevole diffusione grazie alle numerose incisioni tratte ad opera dei fratelli Luigi e Francesco, spesso coadiuvati da studenti e allievi. Della città di Bologna viene descritta una dimensione della realtà spesso oggi del tutto irriconoscibile, una ripresa obiettiva ma nello stesso tempo rielaborata sul filo di una rassicurante vena narrativa, ben distante dal gusto che caratterizza le precedenti invenzioni del Basoli scenografo e abile artefice di apparati decorativi destinati a eleganti dimore così come le sue visionarie rievocazioni dell'antico.

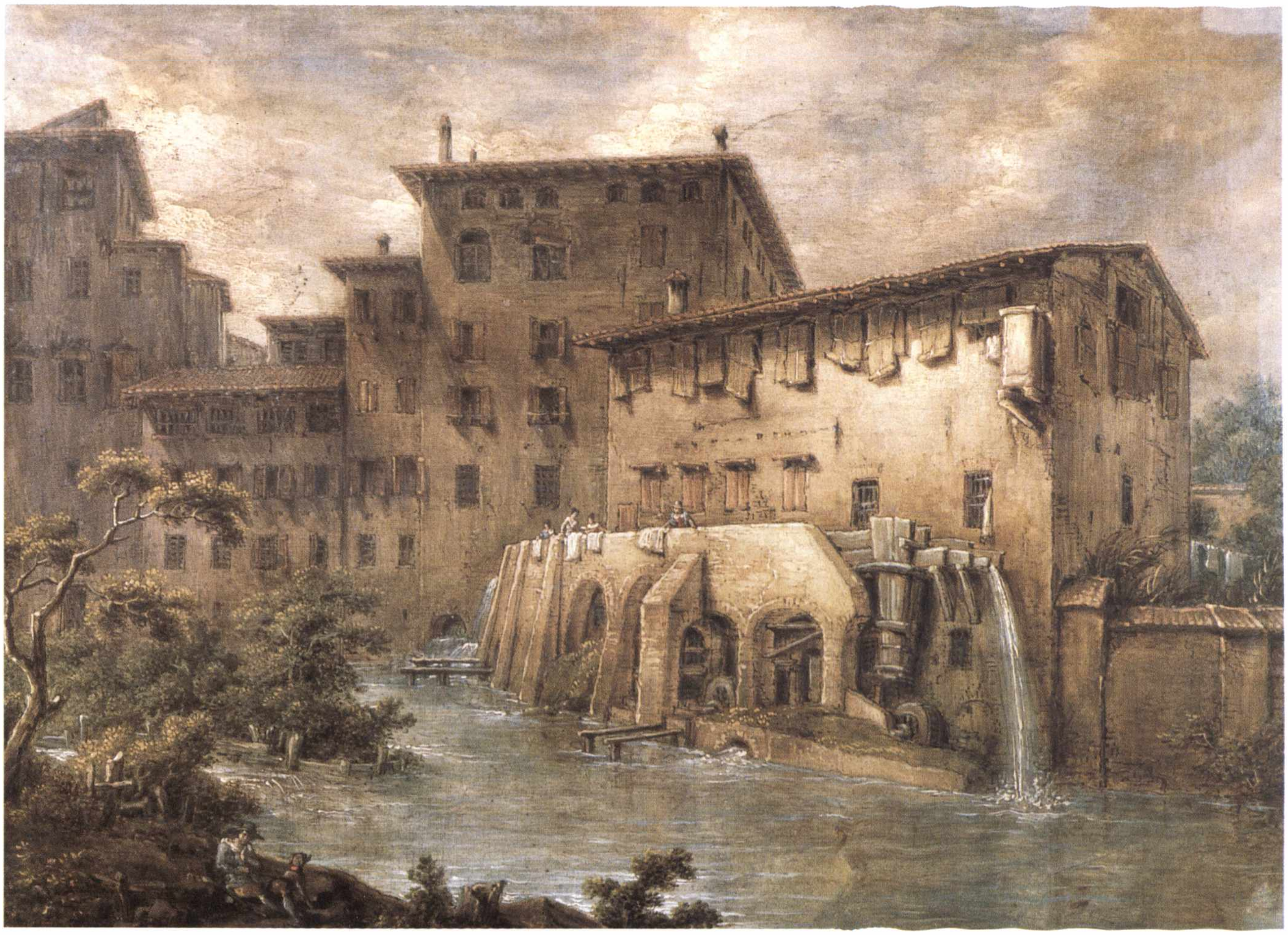
L'area urbana del Cavadizzo, più volte rappresentata nei dipinti e nelle incisioni dell'artista, era prossima alla chiesa della Madonna delle Lame, dove una derivazione del canale di Reno, il canale Cavaticcio o Cavatizzo, grazie a un dislivello del terreno, sviluppava energia idraulica utilizzata da diverse attività manifatturiere che vi si insediarono dal XVII secolo all'epoca protoindustriale. Vi erano situati gli edifici delle cartiere, di cui ancora oggi sopravvive la struttura architettonica visibile al centro della tela.

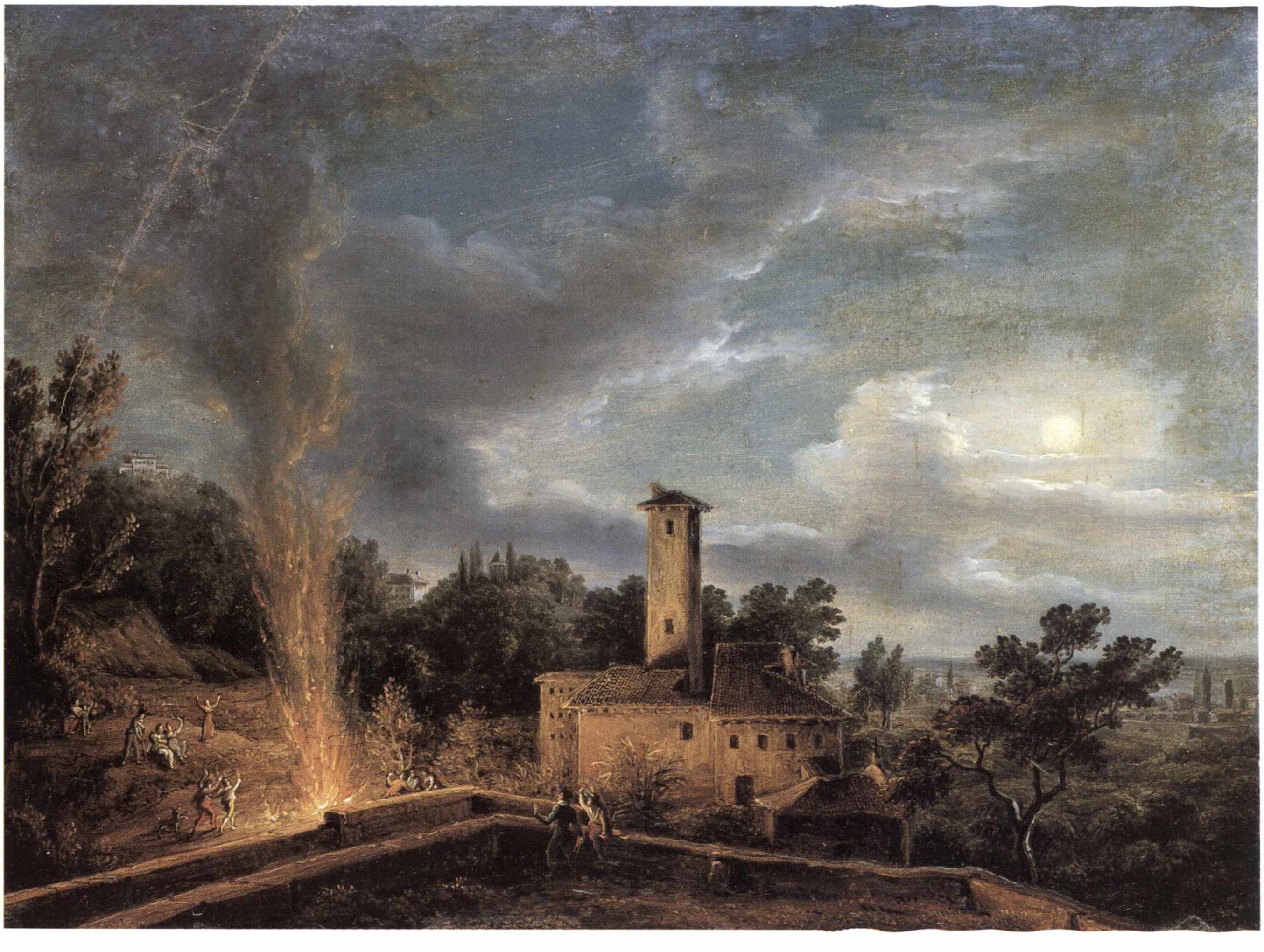
La fabbrica dell'acido solforico, una delle più originali tra le vedute eseguite dal pittore, viene raffigurata in un notturno di grande suggestione, rischiarato dai fenomeni chimici che attraggono e sorprendono gli astanti con l'effetto di una magia pirotecnica.

Da entrambi i dipinti furono tratte incisioni ad acquatinta, realizzate dai fratelli Luigi e Francesco Basoli su disegno di un allievo di Antonio, Gaetano Dallanoce.

(M.M.)

BIBLIOGRAFIA
A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, pp. 406-407, n. 108 (con bibliografia precedente), p. 408, n. 110 (con bibliografia precedente); *Omaggio a Bologna. Materiali per un'immagine della città e del territorio*, catalogo della mostra, a cura di F. Varignana, Bologna 1980, p. 126, n. 167, p. 122, n. 157; *Paesaggismo e paese. Immagini delle forme paesistiche nel Bolognese*, catalogo della mostra, a cura di F. Varignana, Bologna 1983, p. 9, n. 4; *Coscienza urbana e urbanistica tra due millenni*, catalogo della mostra, a cura di F. Varignana, Bologna 1993, p. 138, tav. 5; G. MARTINELLI BRAGLIA in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano 1990, II, p. 682 *ad vocem*.





Anonimo veneto

(Prima metà del secolo XIX)

Carlo Goldoni accoglie Giacinto Battaglia nel Parnaso

1830-40
Olio su tavola, cm 57,5 × 80,5
Provenienza: acquisto 1971
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

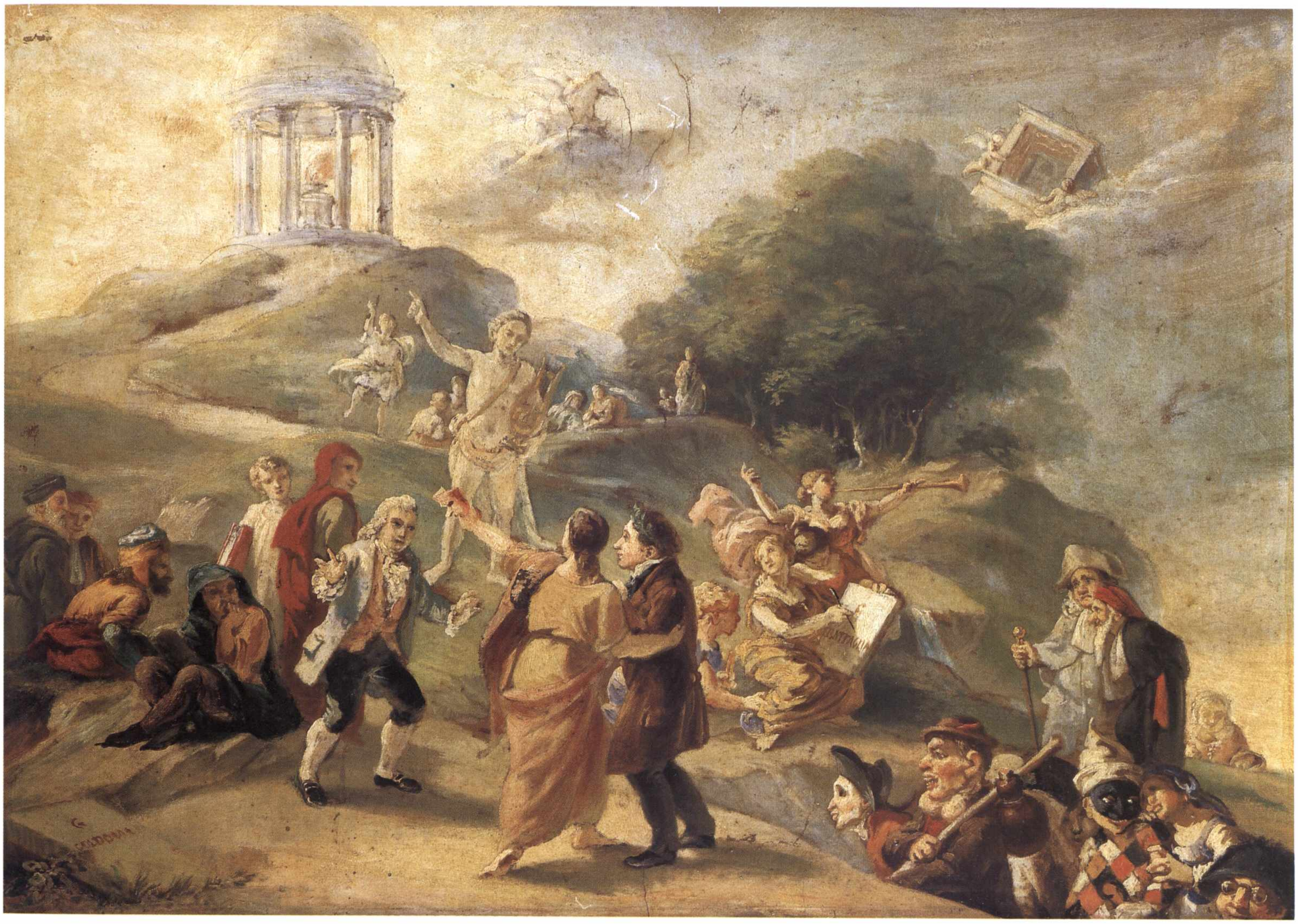
La piccola tavola, proveniente dalla collezione Raimondi, raffigura un curioso soggetto, che vede come protagonisti, fra tanti altri letterati e poeti, Carlo Goldoni (Venezia 1707 - Parigi 1793) e Giacinto Battaglia (Milano 1803 - San Fermo 1859). Se molto si conosce dell'intensa attività letteraria e della rocambolesca vita del primo, il meno celebre Battaglia fu letterato, giornalista (uno dei primi direttori de "La Rivista Europea" e fondatore de "La Vespa" e "L'Indicatore Lombardo"), importante autore di drammi storici (*Luisa Strozzi*, *Filippo Maria Visconti*, *La famiglia Foscari*, ecc.), nonché uno dei primi traduttori delle opere di Shakespeare e Calderón.

L'opera, eseguita probabilmente in ambiente veneto per il confronto con lo stile e i temi di Giandomenico Tiepolo, presenta un'ampia composizione sviluppata in più piani. Al centro, in abiti contemporanei (databili agli anni trenta-quaranta dell'Ottocento), è il Battaglia coronato di alloro e accompagnato dalla musa Talia che, sovrintendendo alla commedia, ha in mano una maschera; i due, peraltro, vengono seguiti da un gruppo di maschere, in basso a destra, tra le quali è riconoscibile un Arlecchino. A braccia aperte Carlo Goldoni – con parrucca e abito di foggia settecentesca –, staccatosi dal gruppo degli altri poeti, accoglie il letterato, al quale Apollo, con la tradizionale cetra, indica un piccolo tempio sulla cima del colle, entro cui arde un fuoco. In alto, fra le nubi, è Pegaso, il mitico cavallo alato, mentre a sinistra, appoggiato sul colle, è un piccolo teatrino mostrato da putti.

I nomi di Goldoni e Battaglia sono riportati rispettivamente su due lastre: quello del primo è sulla lastra in basso a sinistra; l'altro è stato appena scolpito dalla figura femminile che sostiene la lapide, accanto alla quale è la Fama, in atto di suonare la tromba. Il fare rapido, le tinte chiare, le non grandi dimensioni e la specificità del soggetto inducono a ritenere la tavola una sorta di omaggio nei confronti del letterato, paragonato stranamente al commediografo veneziano, come notato dalla Varignana: motivo utile, tuttavia, anche a circoscrivere l'area di produzione del dipinto all'ambito veneto se non propriamente veneziano.

(S.B.)

Bibliografia
A. Emiliani, F. Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti,* Bologna 1972, p. 402, n. 100.



Alessandro Guardassoni

(1819-1888)

Le tre Arti
Le tre Religioni

1853
Olio su tela, cm 247 × 170
Provenienza: acquisto 1955
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

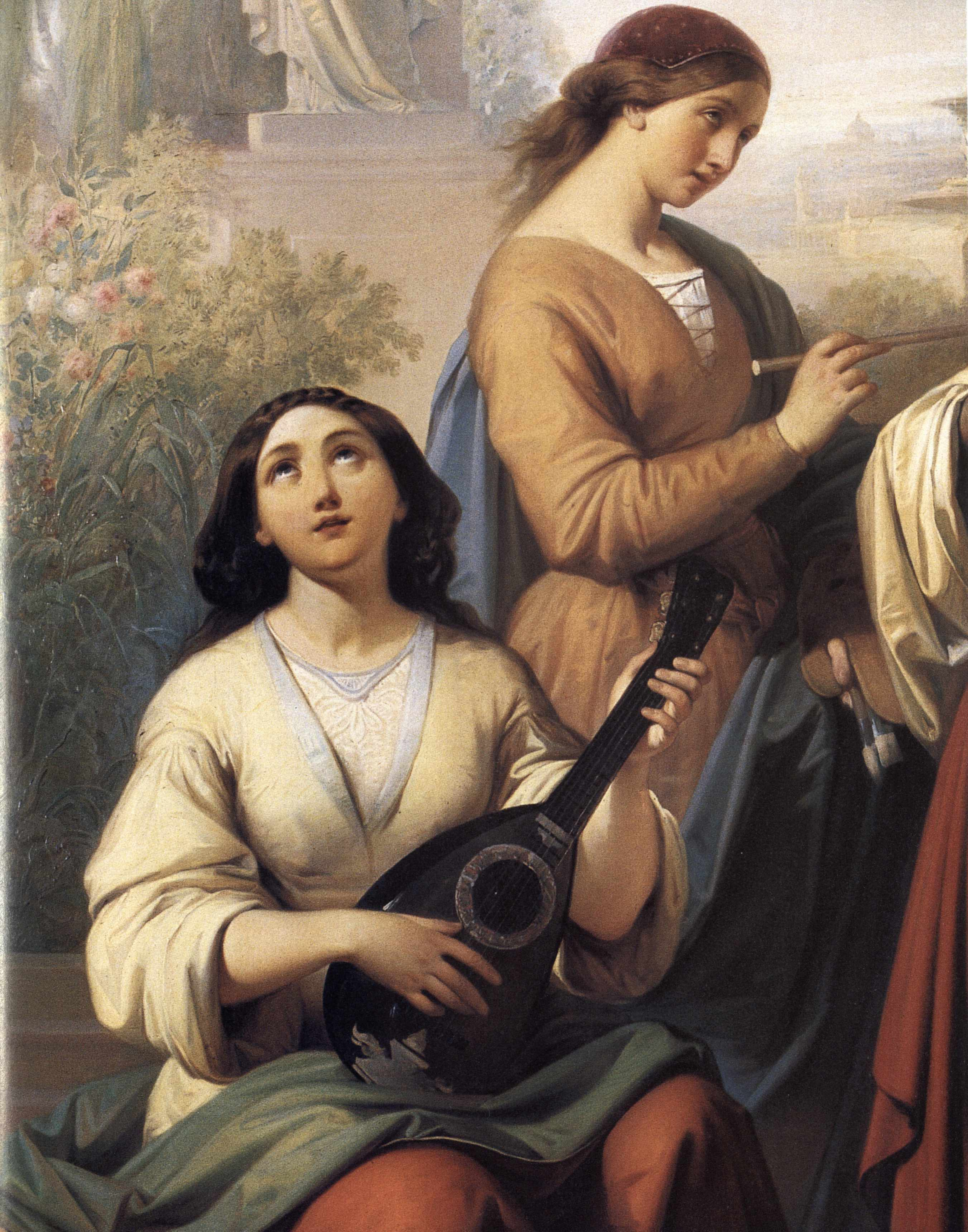
Le due composizioni appartengono al periodo successivo al soggiorno modenese di Guardassoni, trascorso tra il 1844 e il 1846 al seguito di Adeodato Malatesta, il cui dipinto *Tobiolo che ridona la vista al padre* era stato esposto nel 1843 all'Esposizione di Belle Arti di Bologna suscitando un notevole scalpore. L'impronta purista delle due opere appare infatti fortemente influenzata proprio da quello stile neo-quattrocentesco propugnato da Malatesta e tanto inviso alle correnti accademiche bolognesi, decisamente rivolte al recupero della pittura neo-seicentista di gusto reniano.

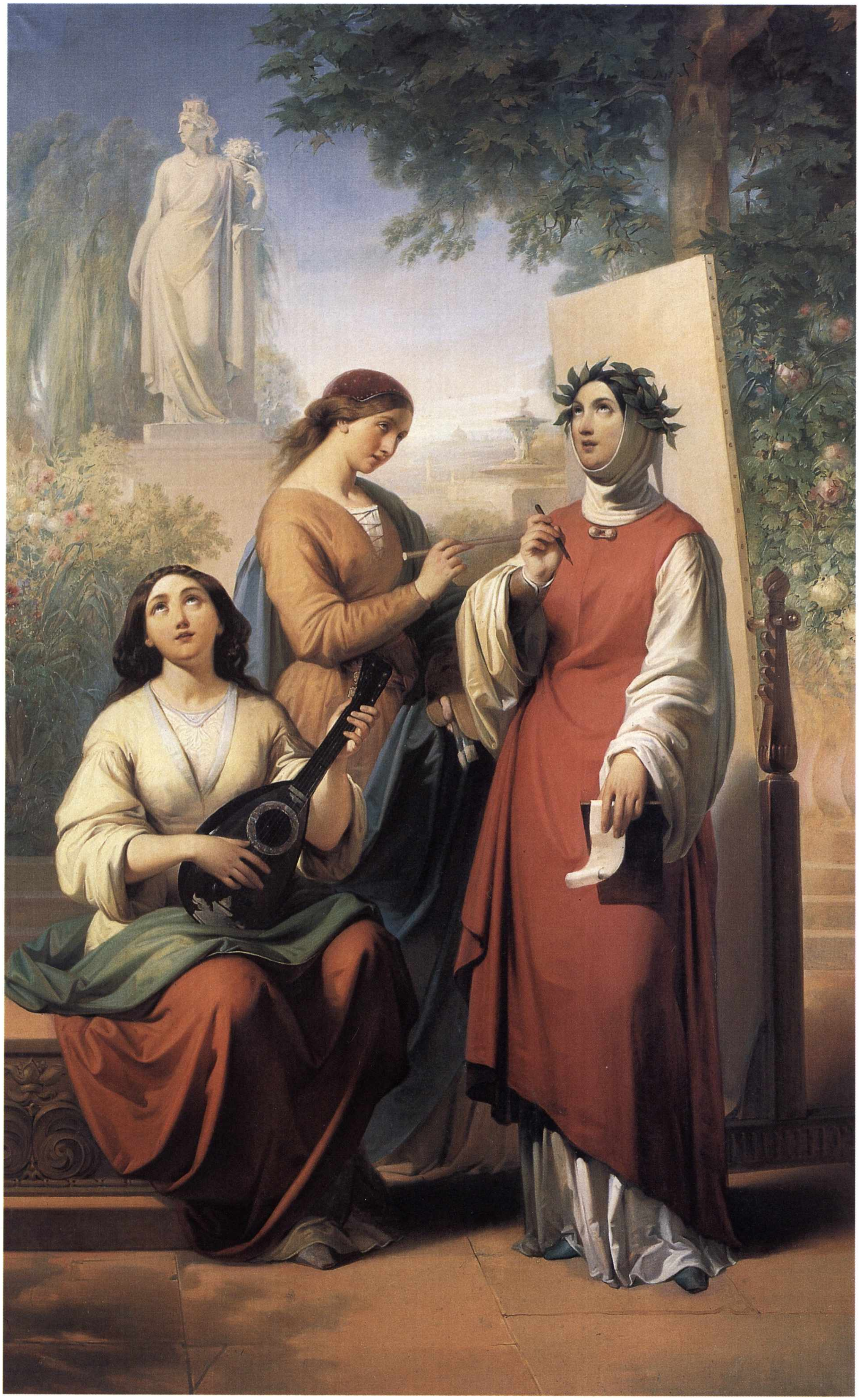
Del dipinto raffigurante *Le tre Arti* è noto il committente, Severino Bonora, pittore e disegnatore, e l'anno di esecuzione dell'opera, pagata all'artista in data 30 dicembre 1853. Presumibilmente coeva dovrebbe essere l'altra tela, analoga per formato e gusto stilistico. I soggetti, insoliti rispetto a quelli affrontati nelle tematiche consuete del pittore, sono trattati con finezza e con una certa inclinazione all'elemento psicologico. Come giustamente ipotizzato da Franca Varignana, potrebbero essere stati suggeriti dallo stesso Bonora, che tre anni dopo, nel 1856, avrebbe richiesto al pittore un dipinto ispiratogli da una conversazione svoltasi a Dresda nel 1846, proprio con tre fanciulle. Un tema, quello delle figure femminili assurte a personificazioni di concetti astratti, che testimonierebbe, da parte del Bonora, una personale sensibilità per il gusto nazareno, che non sembra ravvisarsi in altre opere del Guardassoni in forme così evidenti. Se *Le tre Arti* sono ambientate in epoca tardo-medievale, più enigmatico appare il contesto di *Le tre Religioni* per l'eleganza formale e una concessione all'esotismo nella veste della fanciulla che personifica l'Islam.

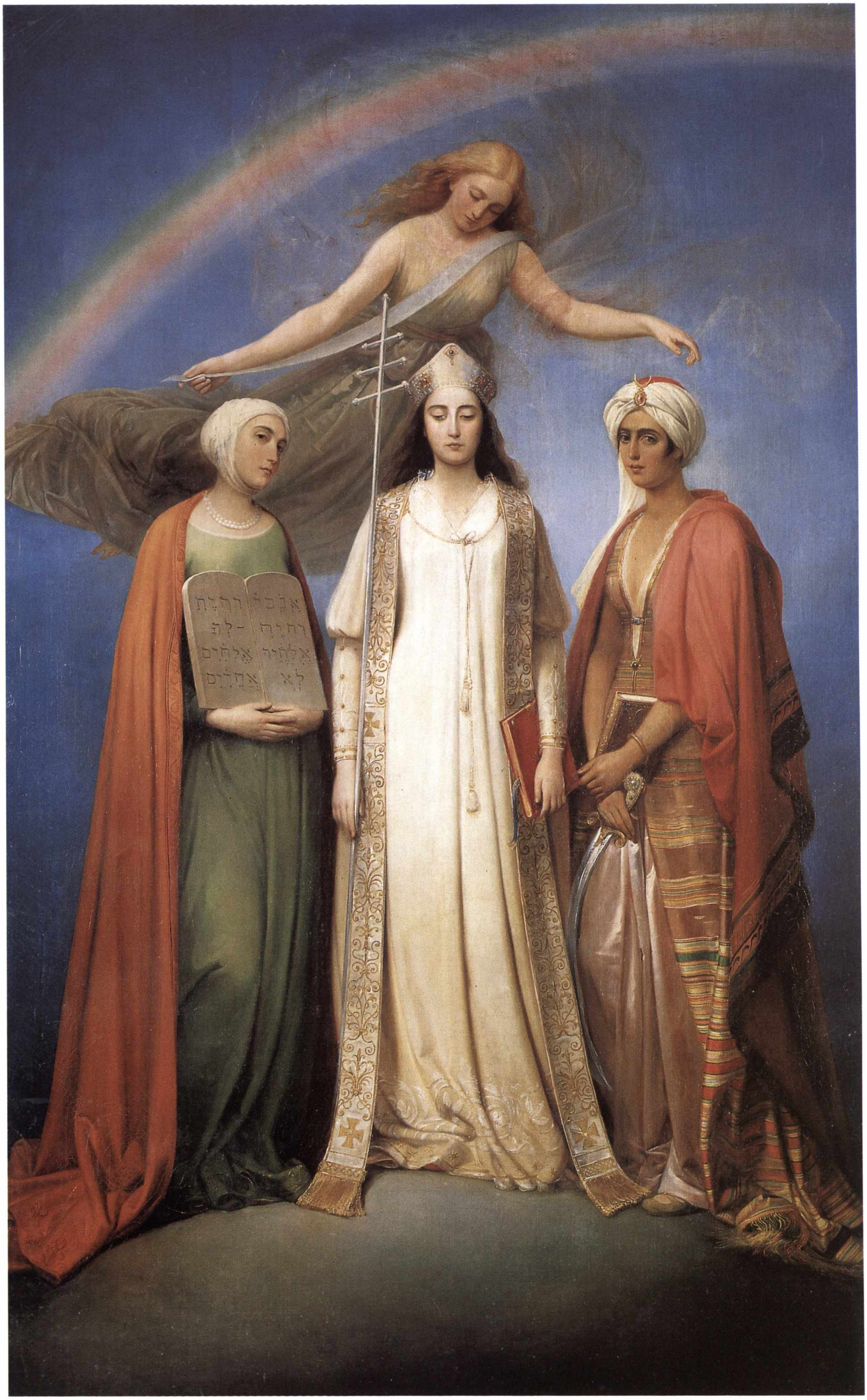
Della figura intenta a suonare la mandola, nella tela *Le tre Arti*, è stato recentemente pubblicato uno studio di bella fattura, in collezione privata bolognese (si veda *Alessandro Guardassoni*, 1997, pp. 17, 46, n. 38).

(M.M.)

BIBLIOGRAFIA
A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, pp. 418-419, nn. 133-134; *Alessandro Guardassoni 1819-1888 nel centenario della morte*, catalogo della mostra, a cura di M. Bini, Bologna 1989, pp. 86-87, 144, nn. 1-2; *Alessandro Guardassoni (Bologna 1819-1888). Disegni bozzetti dipinti e altre cose*, catalogo della mostra, a cura di A. Zacchi, Bologna 1997, pp. 8, 11, 17.







Raimondo Muratori

(1841-1885)

Ritratto di Marco Minghetti

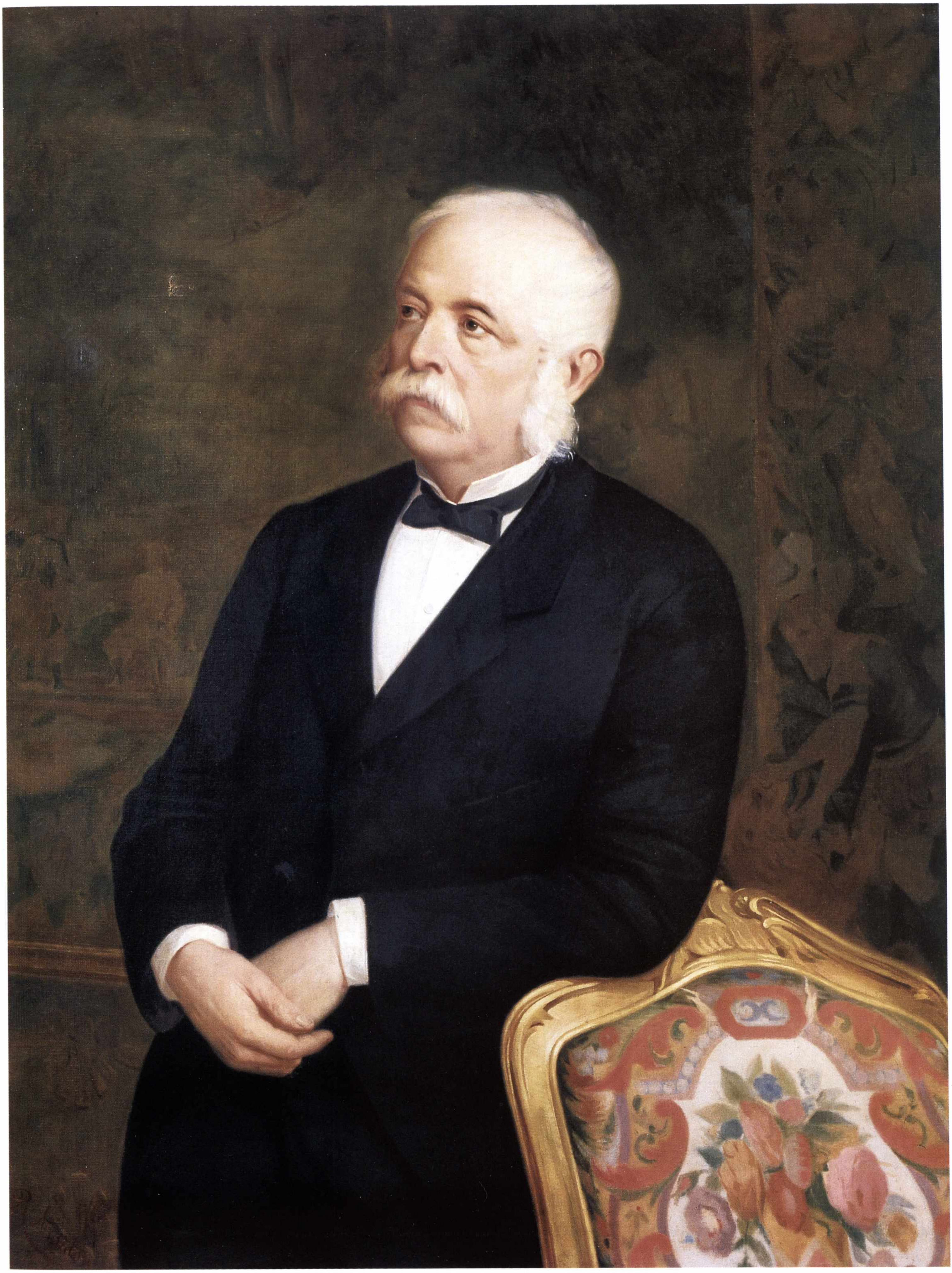
1879
Olio su tela, cm 101 × 80
Provenienza: acquisto 1939
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

Il dipinto, firmato e datato in basso a sinistra, raffigura l'importante personaggio politico italiano Marco Minghetti (Bologna 1818 - Roma 1886). Scarse le informazioni sull'artista, definito "*ritrattista non comune*" da Angelo De Gubernatis (*Dizionario degli artisti italiani viventi*, Firenze 1889, p. 318). Il dipinto bolognese, probabilmente, non fu eseguito dal vivo, bensì tramite una fotografia: pare di poterlo intuire dalla resa dello sguardo, piuttosto piatta e priva di intenti psicologici. Più curato tuttavia l'aspetto pittorico, segno di buona capacità.

L'economista è appoggiato allo schienale di una poltrona (o forse una seggiola), caratterizzato da una doppia modanatura terminante con elementi fitomorfi; alle sue spalle si intuisce la presenza di un arazzo, volutamente tenuto sotto tono per non compromettere il risalto del protagonista. Si potrebbero dunque avanzare alcune ipotesi circa il luogo in cui lo statista volle essere ritratto: nel palazzo del Quirinale, residenza dal 1870 della famiglia reale, arrivarono mobili settecenteschi provenienti dalle regge di tutt'Italia (sull'argomento F. Colalucci, *Palazzo del Quirinale. Guida alle sale aperte al pubblico*, Roma 1995, p. 14), fra cui "*il più bel sediame*" di manifattura parigina, che sembra essere raffigurato nella tela. Si tratta di divani e poltrone ricoperti con tessuti a punto Marsiglia, raffiguranti motivi floreali, ma anche animali, paesaggi, ecc. (gli arredi sono stati studiati da A. Gonzalez-Palácios, *Il patrimonio artistico del Quirinale. Gli arredi francesi*, Roma 1995, in particolare pp. 146-172). Più complessa è l'identificazione dell'arazzo, caratterizzato da una cornice vegetale e con figura, ma il soggetto, così poco accennato, rende il suo riconoscimento veramente arduo. Se il dipinto è datato al 1879, qual era all'epoca la carica rivestita da Minghetti? Non è questa la sede per ripercorrere la vita dell'illustre personaggio, ma sappiamo che fra il 1873 e il 1876, fino alla caduta della Destra storica, fu presidente del Consiglio e poi, da ministro delle Finanze e abile amministratore, riuscì a pareggiare il bilancio; pur non facendo più parte dei governi, Minghetti rimase uno degli uomini politici più autorevoli, come sembra alludere questo ritratto, eseguito dunque a ridosso della decisione di abbandonare la politica in prima linea. Se il palazzo dove ha voluto essere ritratto è quello del Quirinale, allora il dipinto si mostra un interessante manifesto di ufficialità: forse l'addio del politico all'apice della carriera, ma ormai troppo vecchio e stanco per continuare a dar battaglia?

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA
A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, p. 436, n. 168; M. DANIELI in *Il ritratto. Identità e storia*, catalogo della mostra (Bologna), a cura di V. Coen, Milano 2001, p. 162, n. 26.



Giovanni Masotti

(1873-1915)

Fior senz'amore

1892
Olio su tela, cm 124 × 145
Provenienza: acquisto 1987
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

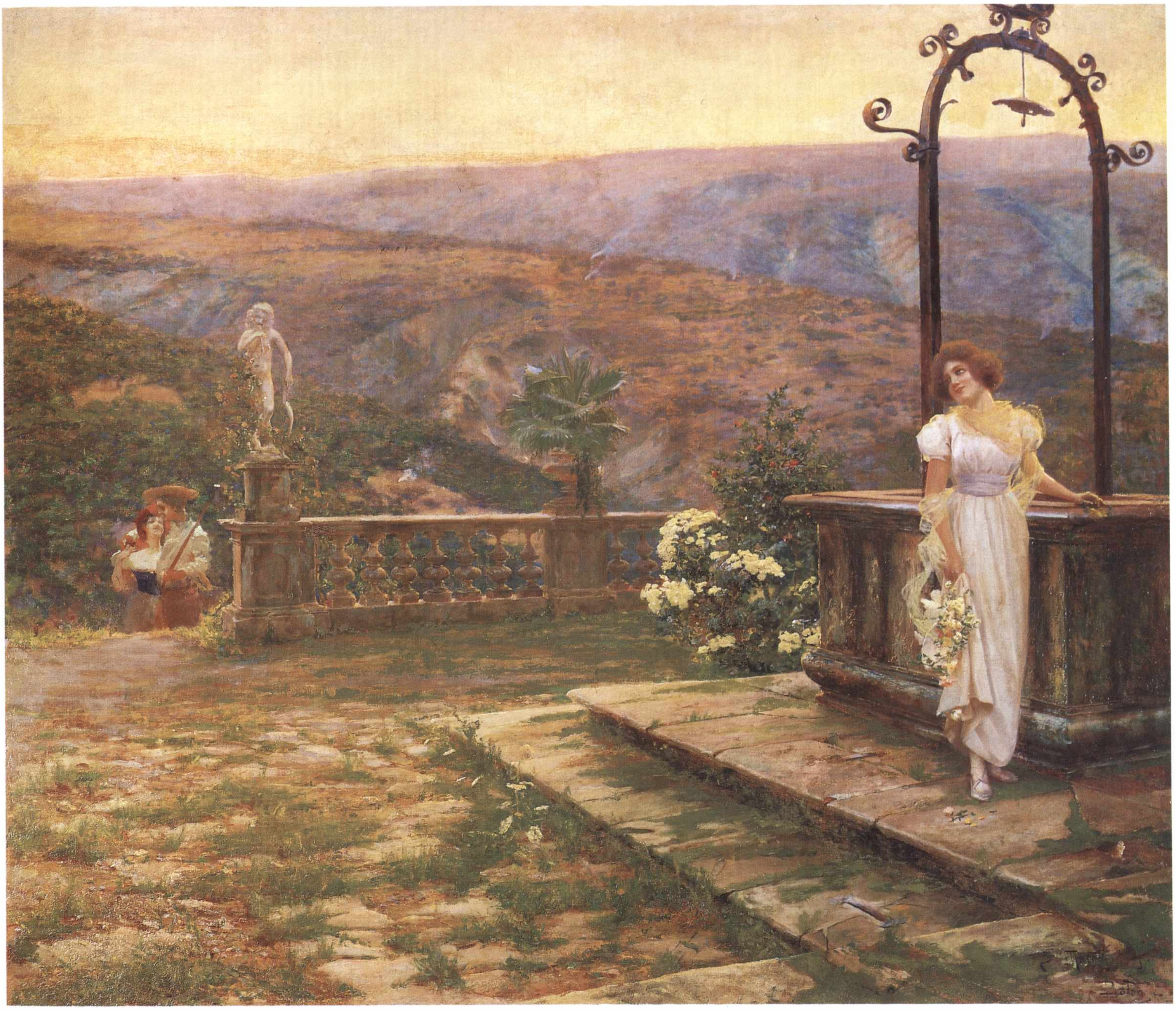
Il dipinto, firmato e datato, si mostra di notevole interesse anche per la giovanissima età dell'artista, uno dei più innovativi nel panorama della pittura dell'Ottocento bolognese.

Masotti riunisce qui diversi generi, dal paesaggio dello sfondo al tema sentimentale del primo piano, con attenzione sia all'ambientazione – si notino le lastre della pavimentazione, in cui sono presenti le tracce della natura volutamente lasciata incolta – sia ai dettagli della figura della fanciulla, dal leggero abito bianco, con le piccole scarpine, la testa languidamente voltata verso i due innamorati sulla via. Quanto la ragazza in primo piano, appoggiata al pozzo e chiusa all'interno di una balaustrata contrassegnata dalla scultura e dal vaso con la palma, appare riccamente abbigliata e aristocraticamente atteggiata, tanto semplici e ingenui appaiono i due ragazzi, forse due contadinelli, raffigurati fuori dello spazio delimitato, nel paesaggio vergine, lontano da ogni sorta di raffinatezza, ma certamente più genuini nel loro tenero atteggiamento. A cosa pensa la fanciulla in bianco? Forse a chi le ha donato lo splendido mazzo di fiori ma non è presente a farle compagnia? Tutto è immerso in un'atmosfera di toni tenui, delicati, così come lo sono i sentimenti suggeriti da questo dipinto, che esprime delicatezza e suscita quella tenerezza della gioventù che presto svanisce, lasciando alle proprie spalle tanti rimpianti.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA

Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Dipinti dal XVII al XX secolo, catalogo della mostra (Carpi), a cura di F. Varignana, Bologna 1998, pp. 99-100, n. 45.



Giovanni Masotti

(1873-1915)

Ritratto di Giuseppe Garibaldi

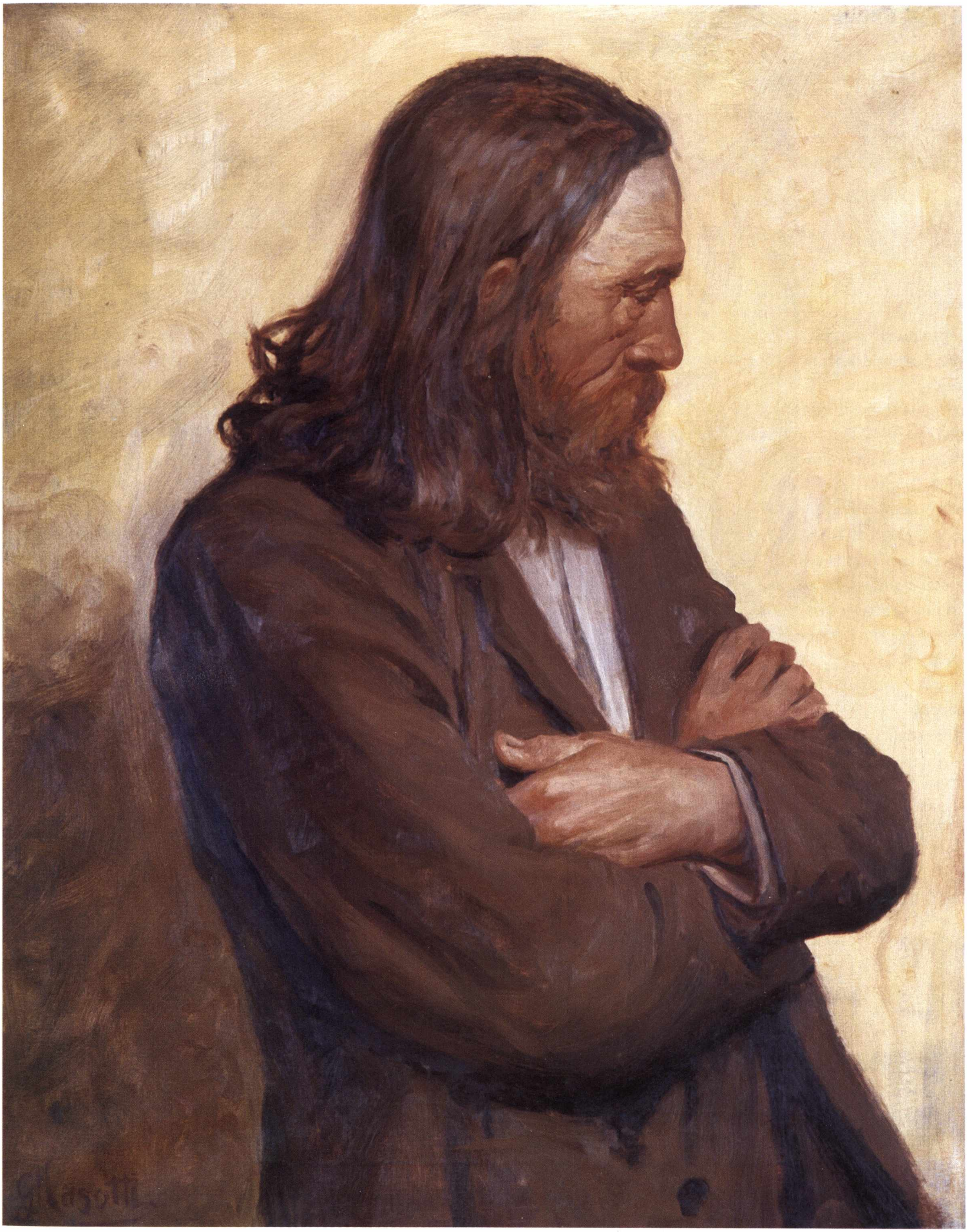
1900 circa
Olio su tela, cm 72 × 58
Provenienza: acquisto 1987
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

Il bolognese Masotti fu artista che si dedicò con particolare attenzione al paesaggio, non senza trascurare, tuttavia, soprattutto in relazione a concorsi pubblici, il soggetto storico, trattato, secondo Poppi, con un "*facile verismo di maniera*". Lo stesso studioso ha comunque notato per l'opera in esame un carattere di denuncia sociale: Garibaldi è raffigurato amareggiato per l'esilio a Caprera, episodio che sembra divenire metafora delle deluse aspettative di giustizia dopo l'Unità d'Italia.

Effettivamente il dipinto, databile al 1900 circa, non rivela un interesse ritrattistico e meramente celebrativo: il personaggio è riconoscibile in un'età ormai avanzata, con profonde rughe che solcano il viso, la schiena incurvata; l'espressione è preoccupata, le braccia incrociate. Sul piano formale la figura, chiusa in se stessa, è priva di netti contrasti cromatici. Si tratta di un'interpretazione interessante del soggetto, perché, pur focalizzando l'immagine solitaria del generale, Masotti sembra appunto introdurre una vena di malinconia per quegli ideali etici e sentimentali del Risorgimento, ormai distanti nell'Italia di inizio Novecento. All'epoca prevaleva l'esaltazione del carisma di Garibaldi in un'ottica nazionalista.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA
C. POPPI, *Oltre l'apparenza, note e osservazioni sul ritratto contemporaneo*, in *Il ritratto. Identità e storia*, catalogo della mostra (Bologna), a cura di V. Coen, Milano 2001, p. 47; B. SECCI in *Il ritratto. Identità e storia*, cit., p. 162, n. 27.



Luigi Bertelli

(1833-1916)

Canale con chiusa

1897 circa
Olio su tela, cm 90,5 × 46,7
Provenienza: acquisto 1937
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

Inizialmente identificato con la chiusa del Battiferro lungo il canale Navile, e dunque riferito ad un paesaggio bolognese, il soggetto del dipinto è stato più tardi riconosciuto come una chiusa parigina (l'identificazione si deve a N. Bertocchi, *Luigi Bertelli*, Bologna 1946, tav. 7) e dunque datato al periodo posteriore all'arrivo del pittore in Francia, per l'Esposizione Universale del 1867. Tuttavia, secondo la Varignana, la datazione dell'opera deve spostarsi più avanti, "*in rapporto alla notevole maturità del dipinto*", eseguito con tecnica e criteri più moderni. Del resto, l'esperienza parigina acuisce in Bertelli "*il sentimento di immersione nella natura, visione crepuscolare dominata dalla potenza evocativa della materia cromatica*" (G. Martinelli Braglia, *La pittura dell'Ottocento in Emilia Romagna*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, I, Milano, ed. 1991, pp. 245-288, in particolare p. 278), come bene esprime il dipinto bolognese, eseguito con pennellate libere e nervose.

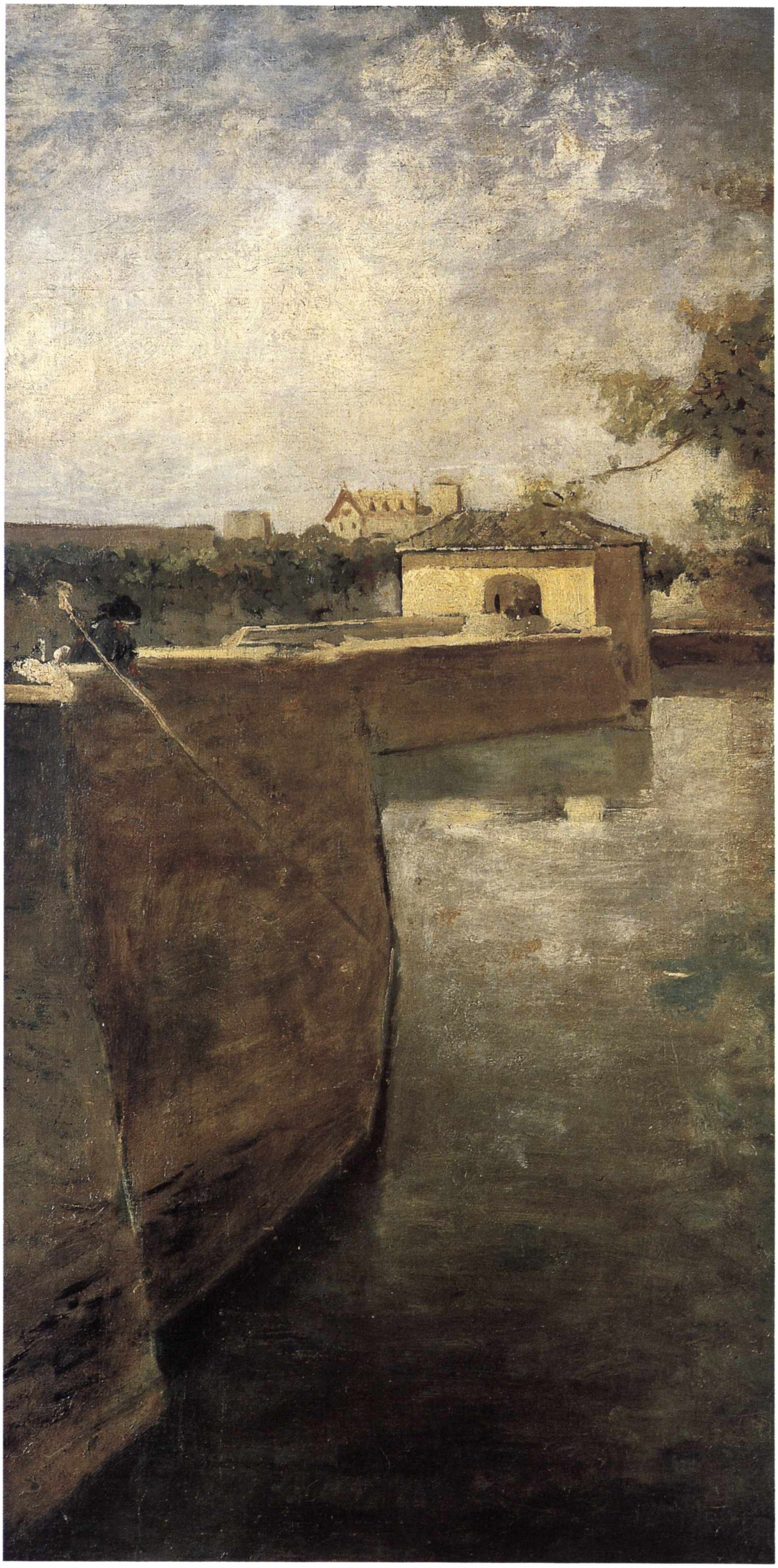
A sinistra è la parete della chiusa: corpo compatto, raccordato alle abitazioni sullo sfondo (di cui una con un tetto tipico dell'edilizia francese), da cui si diffonde il riflesso sull'acqua del canale. Interessante è la scansione dei piani, la profondità è resa con tonalità diverse, acqua e cielo si fondono, mentre l'unica presenza umana è la 'macchia' del pescatore affacciato all'argine con una lunga canna. Tutto è incentrato sul contatto diretto con la natura; l'artista partecipa emotivamente ed interiormente al paesaggio, dimostrando così la propria capacità di rapportarsi alle correnti più innovative dell'ambiente parigino, lasciandosi alle spalle quel tipico e originale indirizzo vedutistico bolognese, di nobilissime origini e disatteso dalla pittura dell'Accademia.

Il dipinto è stato acquistato nel 1937 da Luigi Accorsi.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA

A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, p. 451, n. 200; P. STIVANI, *Luigi Bertelli. 1832-1916*, Bologna 1982, p. 63; V. MONTANARI, A. BETTINI, *I dipinti ad olio di Luigi Bertelli*, Bologna 1984, tav. 65; P. STIVANI in *Luigi Bertelli. 1832-1916*, Torino 1985, p. 169, n. 68.



Telemaco Signorini

(1835-1901)

Ritratto di pittore

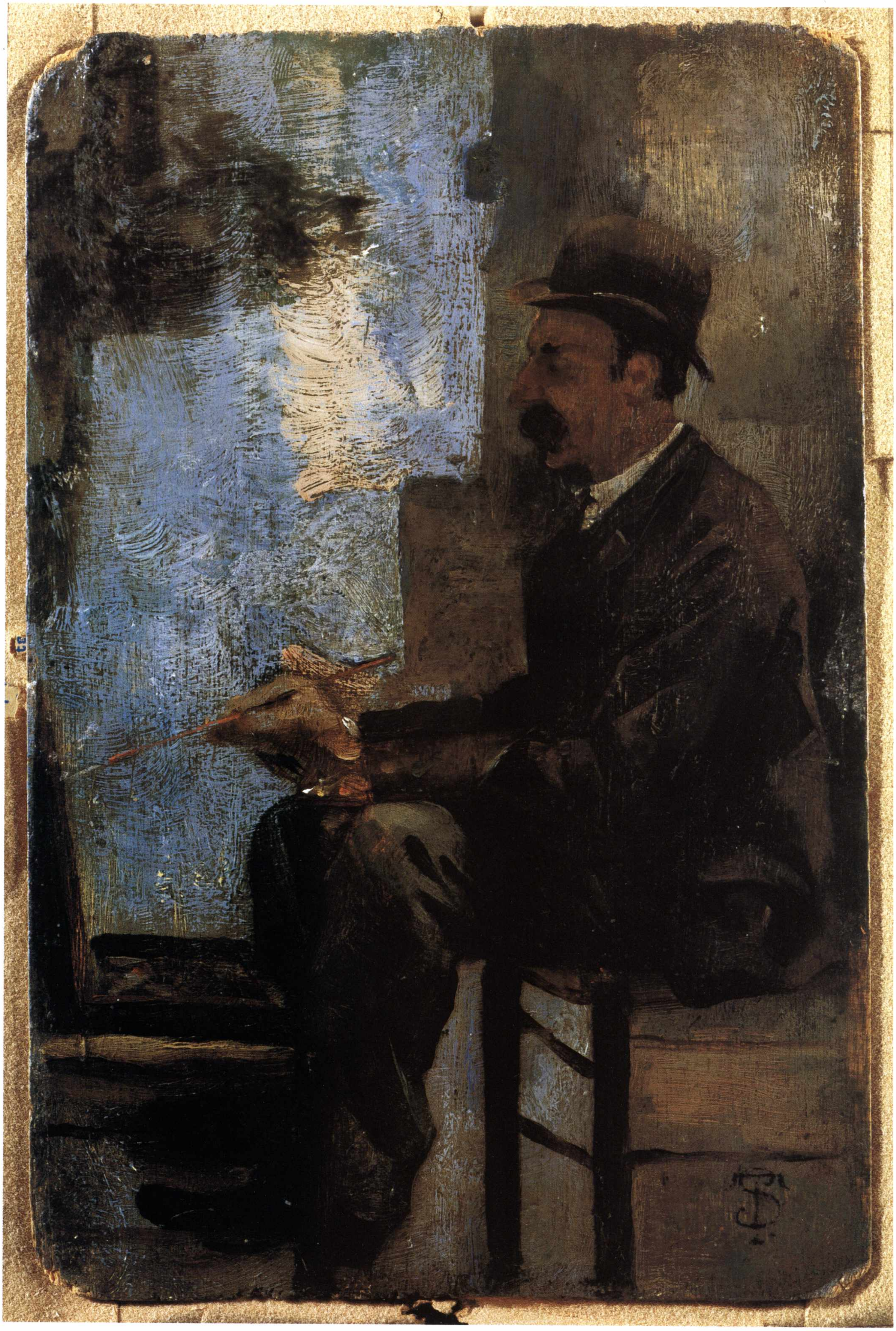
Seconda metà del XIX secolo
Olio su tavola, cm 16 × 10,2
Iscrizioni: monogramma "TS" in basso a destra
Provenienza: acquisto 1971
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna
(ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna)

Il piccolo dipinto, che faceva parte della collezione Raimondi, raffigura un pittore seduto di fronte alla sua tela. L'impostazione della figura seduta di profilo, una delle predilette dall'artista, è tracciata con poche pennellate essenziali, che tuttavia delineano e suggeriscono sapientemente la fisionomia del volto dagli spessi baffi, rischiarato dal collo della camicia, e le pieghe della giacca. Il cavalletto è appena visibile ed è il gesto delle mani contro l'azzurro dello sfondo bipartito lungo la verticale a captare l'attenzione. La fisionomia del personaggio non permette di identificarlo con lo stesso artista, ma la rappresentazione è trattata con uno stile familiare, che suggerisce l'idea di un ritratto veloce, colto con sguardo penetrante e arguto, tipico del suo spirito toscano. Il formato estremamente ridotto del dipinto, tante volte utilizzato dal pittore, accentua il senso di immediatezza dell'esecuzione. La pennellata non è quella della 'macchia', sperimentata con gli amici del "Caffè Michelangelo", ma traccia e sintetizza l'immagine con una stesura essenziale, simile, per certi aspetti, allo stile degli scorci urbani dipinti durante i soggiorni inglesi degli anni ottanta.

(M.M.)

BIBLIOGRAFIA

A. EMILIANI, F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, p. 431, n. 156.



Cipriano Mannucci

(1882-1970)

Dolcezza materna

Ante 1938
Olio su tela, cm 76 × 52
Provenienza: acquisto 1938
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

Il dipinto, firmato, venne acquistato nel 1938 direttamente dall'autore, per la somma di tremila lire. Secondo la documentazione dell'archivio della Carisbo, la tela venne aumentata nelle dimensioni, per essere adattata ad una nuova cornice.

Il dipinto raffigura una madre con il figlioletto al seno, tenera scena ambientata in un paesaggio idilliaco. Sono accennate sullo sfondo le montagne azzurrine che cingono un lago, sulle cui rive la donna, sotto le fronde al riparo del sole, si è accomodata per il pasto del suo piccolo. L'espressione della madre è dolce, soddisfatta della sua creatura che morbidamente si è accoccolata tra le sue braccia sicure. Il seno gonfio di latte si intravede sotto le trasparenze dell'abito dai tenui colori cangianti, dal rosso al rosa al bianco, avvicinato all'altro più marcato del pizzo del bimbo. Belle le mani, affusolate, strette attorno al bimbo.

Il colore è steso con pennellate a larghi tratti, ma non vengono trascurati i dettagli che rendono l'espressione dei personaggi: il ricciolo che esce dall'acconciatura, l'ombra del viso sul collo, l'occhio semiaperto del bambino mezzo addormentato. L'ambientazione naturale è resa in maniera vibrata con brevi pennellate, che, tuttavia, pur essenziali, rendono la serenità dell'atmosfera immaginata da Mannucci.

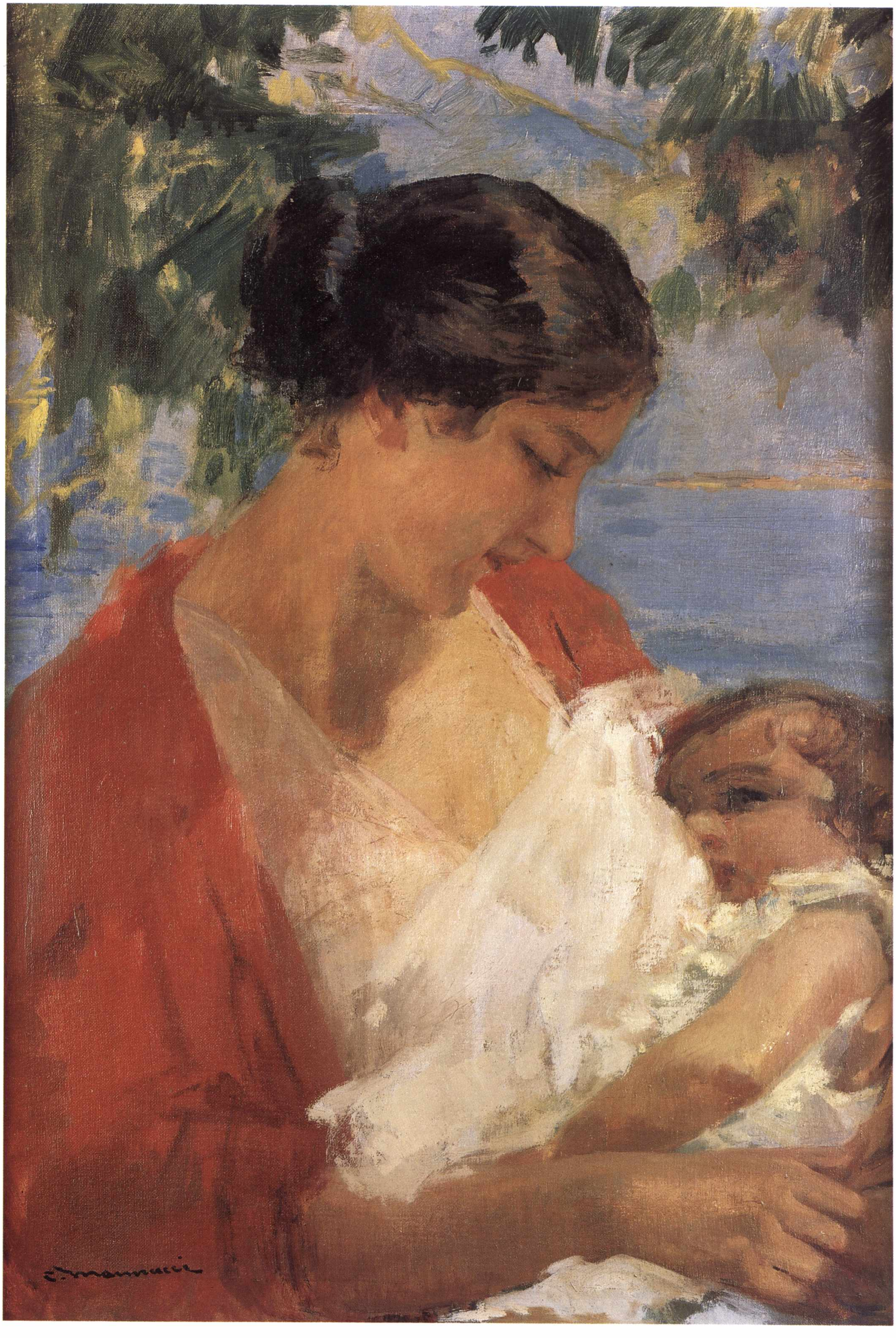
L'opera sintetizza alcuni dei temi prediletti da questo pittore: personaggi della città o della campagna; certo sentimentalismo che lo condusse a rappresentare più volte scene di maternità; il paesaggio ed anche il ritratto, per il taglio in primo piano delle figure, che, in altri casi, sembra quasi voler gareggiare con la fotografia.

Mannucci intrecciò la vena naturalista al simbolismo e a questa sua particolare espressione sentimentale che gli procurò successo in Italia (soprattutto a Genova, Firenze, Bologna, Milano, Montecatini) e all'estero, soprattutto come ritrattista e paesaggista (A.M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento*, Milano 1934, p. 393).

Probabilmente per la sua nascita a Nizza e per la sua formazione a Firenze – dove, con i macchiaioli, non mancò l'attenzione per la pittura d'oltralpe – era stato per lui spontaneo volgersi alla pittura francese impressionista. Proprio a Parigi – sulla scia di Boldini, De Nittis – emigrerà dopo il 1908 per alcuni anni, potendo lì contare su un contratto con la Société Nationale des Beaux-Arts. Il linguaggio pittorico impressionista fu il suo costante punto di riferimento: Mannucci ne fu un epigono consapevole, superando la 'maniera' con l'insaziabile ricerca di nuovi effetti e virtuosismi cromatici e disegnativi.

(S.B.)

Bibliografia
A. Emiliani, F. Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, p. 463, n. 240; U. Baldini, *Cipriano Mannucci*, Firenze 1976, pp. 13, 15.



Giovanni Romagnoli

(1893-1976)

Ritratto d'uomo

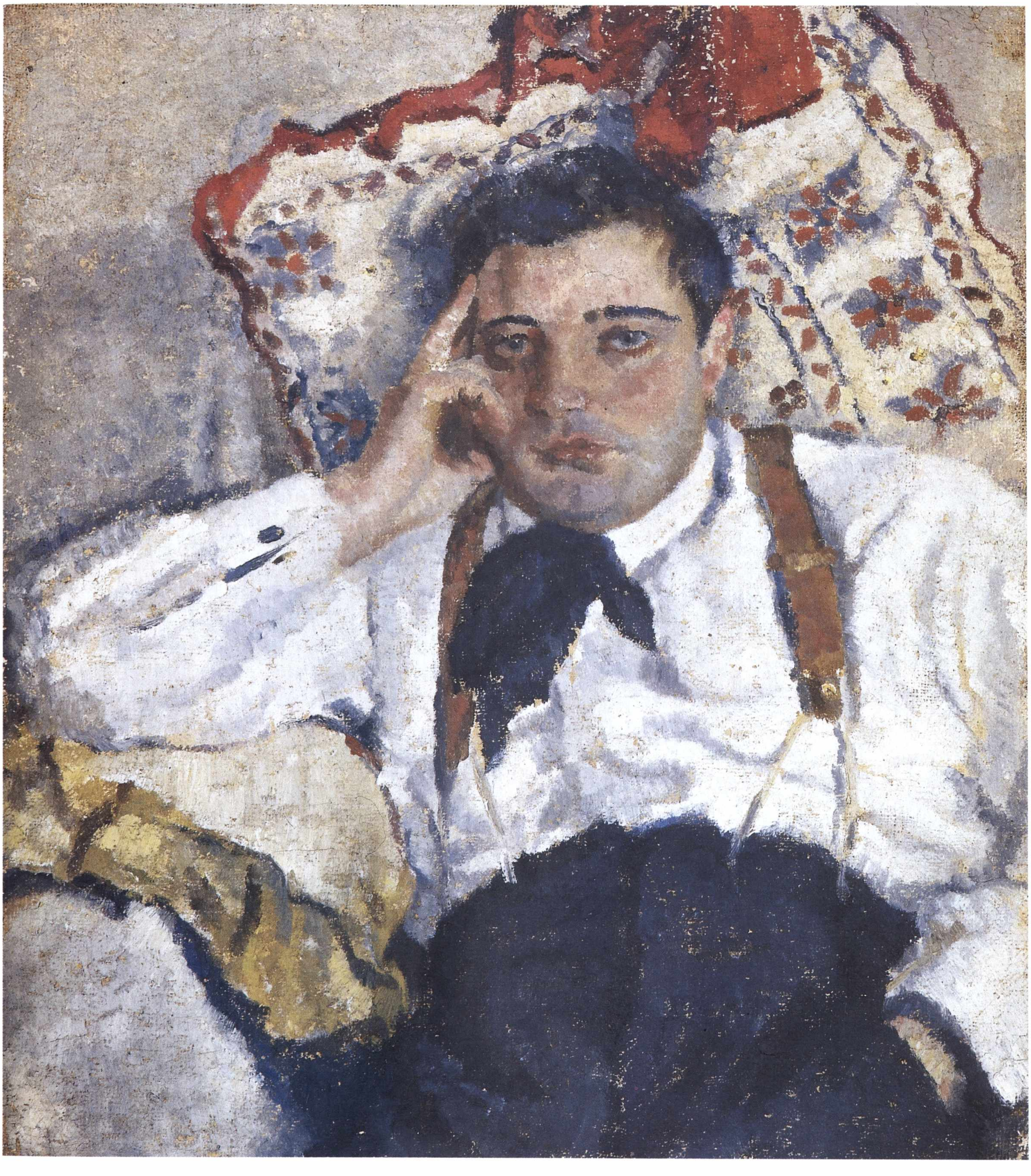
1914 circa
Olio su tela, cm 67,5 × 60
Provenienza: donazione 1981
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

Il faentino Giovanni Romagnoli è da annoverare tra quegli artisti bolognesi, come Carlo Corsi, Alfredo Protti, Garzia Fioresi, Guglielmo Pizzirani, che nella prima metà degli anni dieci si prefissero il superamento dello stile accademico, attestato sul gusto floreale e sul verismo. Questi pittori si ispirarono alle moderne tendenze europee della Secessione, fenomeno che in Italia era rappresentato da una galassia di tendenze e fonti ispirative: basti osservare le partecipazioni alle biennali veneziane e alle mostre della Secessione romana per vedere come si spazi dagli impressionisti a Matisse, dal realismo al simbolismo.

A Bologna non vi fu un taglio netto con la tradizione naturalistica locale, quanto piuttosto il prevalere del colore sul disegno, frutto delle sollecitazioni che i più sensibili alla Secessione – Corsi, Protti e Fioresi – trasmisero ai più giovani, come Romagnoli. In quest'opera, databile al 1914 circa, l'autore sembra riflettere tramite i suoi colleghi sulla pittura francese post-impressionista, in particolare su Cézanne: è il colore, lavorato con pennellate larghe o con brevi tocchi, comunque sempre densi, a costruire la figura. Certo non mancano qualche inflessione simbolista, per la ricerca introspettiva rivelata dalla posa del personaggio – appartenente alla serie dei ritratti familiari –, e qualche accentuazione decorativa, ma il risultato è di grande interesse nel testimoniare le diverse vie di ricerca della modernità espressiva.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA
Donazione Giovanni Romagnoli, catalogo della mostra, a cura di F. Solmi, Bologna 1981, n. 11; C. POPPI, *Oltre l'apparenza. Note e osservazioni sul ritratto contemporaneo*, in *Il ritratto. Identità e storia*, catalogo della mostra (Bologna), a cura di V. Coen, Milano 2001, pp. 48-49, 66, 165.



Carlo Levi

(1902-1975)

Mietitori

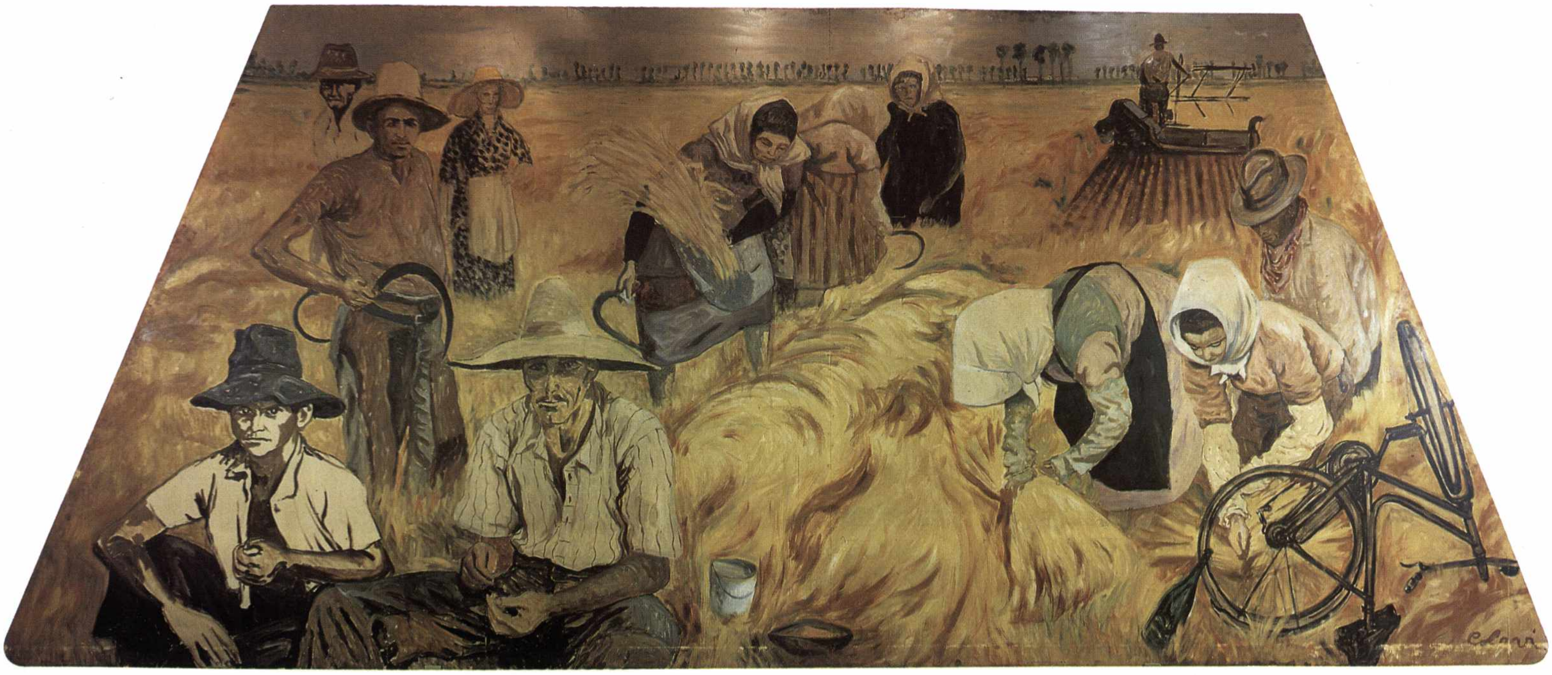
Settimo-ottavo decennio del XX secolo
Olio su tela, cm 215 × 340/490
Iscrizioni: firmato in basso a destra "C. Levi"
Provenienza: acquisizione da BIMER, 1992
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio in Bologna

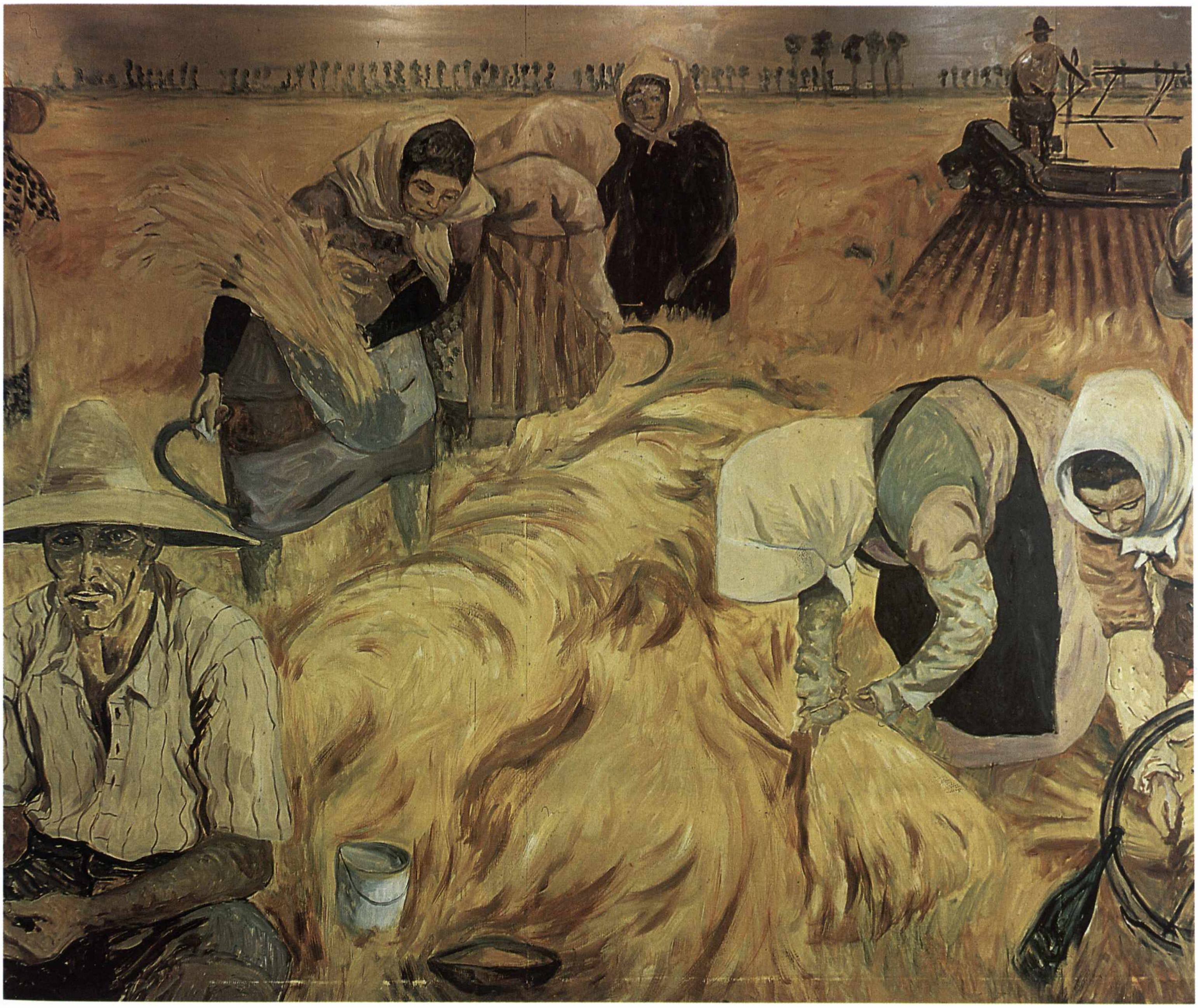
L'opera, inedita, apparteneva all'Istituto Regionale di Mediocredito dell'Emilia Romagna, fondato alla fine degli anni cinquanta, trasformatosi nel 1992 in Banca dell'Emilia Romagna per i finanziamenti a medio e lungo termine; è confluita quindi nella Collezione della Cassa di Risparmio di Bologna in seguito alla fusione del 1994. Non è stata rinvenuta alcuna documentazione al riguardo ma, sia per la inconsueta forma trapezoidale sia per le dimensioni, essa sembra essere stata eseguita per una commissione correlata a un progetto decorativo di carattere pubblico o comunque promosso da un'istituzione.

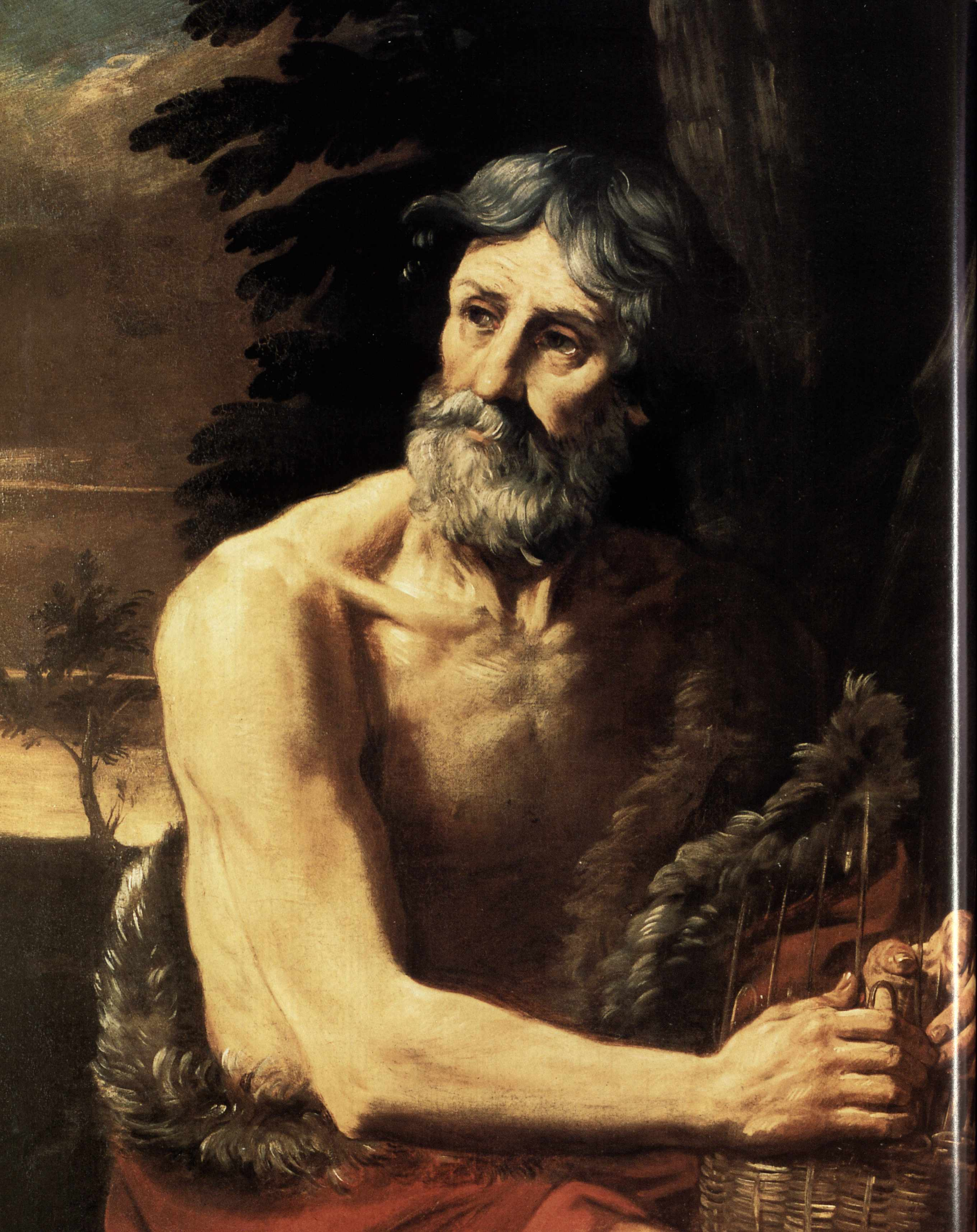
Vi è rappresentata una scena di contadini intenti alla mietitura in un paesaggio pianeggiante, il cui orizzonte, contro un cielo dai riflessi opalescenti, è segnato da una linea continua di alberi, forse filari di pioppi. Lo scenario è dunque diverso da quello aspro dei calanchi lucani, tante volte rappresentati dall'artista dopo il suo primo contatto con quella terra, avvenuto nel 1935 in conseguenza del confino politico. I mietitori sono colti al lavoro, illustrato in tutta la sua durezza; la descrizione è realistica, i volti caratterizzati fino al ritratto, ma l'accento semplicemente epico trasforma l'immagine in un messaggio che va oltre la rappresentazione per assumere valore universale. Un soggetto che nel senso della coralità trova elementi accostabili alla grande composizione *Lucania '61*, presentata a Torino in quello stesso anno nel Padiglione della Regione Basilicata e che rappresenta per Levi il momento conclusivo di una lunga frequentazione con la terra di Lucania nonché, più in generale, con la drammatica situazione dell'Italia del Sud. L'opera in collezione lascia trasparire tuttavia i segni di una fase cronologica più avanzata, non solo nel tratto pittorico e nelle tipologie delle figure, vicine ad alcune prove grafiche più tarde (come suggeritomi da Pia Vivarelli, che ringrazio), ma per il contesto naturale e sociale differente rispetto agli accenti disperatamente silenziosi delle tele lucane. Accanto alla permanente fatica del lavoro agricolo manuale si scorgono alcuni elementi di 'modernità', come la trebbiatrice; anche la bicicletta, che segna il profilo obliquo sulla destra del dipinto, indica l'appartenenza a un contesto genericamente 'padano', probabilmente identificabile con quello dell'Emilia Romagna. Lo stesso disporsi delle figure sulla scena, largo e cadenzato, e l'espressione dei volti suggeriscono un accentuarsi della consapevolezza dell'impegno politico, che in Levi procede inscindibilmente legato all'impegno artistico: "*Questo nesso fondamentale tra il fare pittura e la dichiarata necessità di operare secondo scelte morali individuali è ancora una volta eredità essenziale della prima formazione torinese di Levi e sarà impronta definitiva della sua successiva condotta di artista, di letterato e di uomo politico*" (P. Vivarelli, *Carlo Levi pittore*, in *Carlo Levi a Matera. 199 dipinti e una scultura*, catalogo della mostra [Matera], a cura di P. Venturoli, Roma 2005, pp. 33-39).

(M.M.)

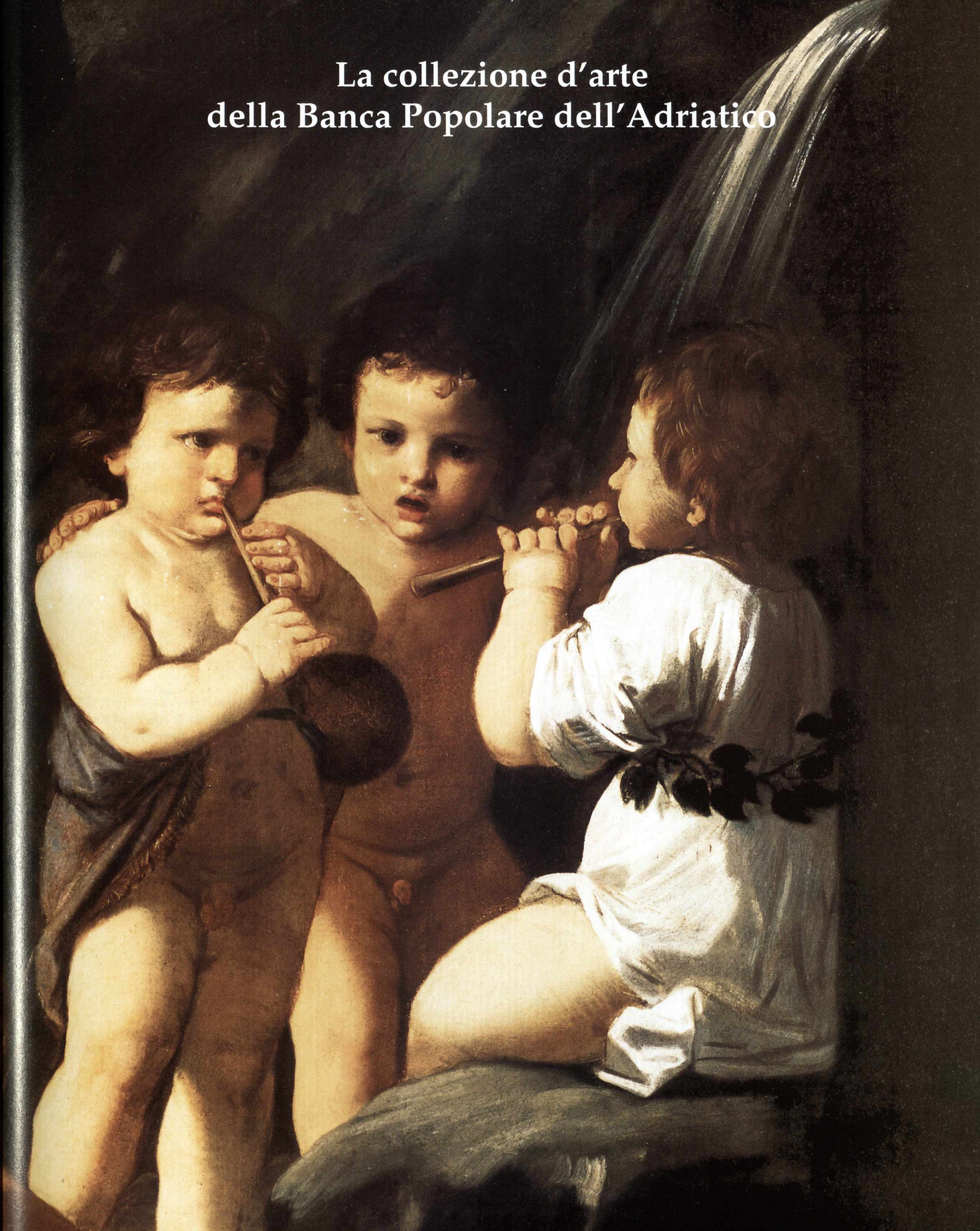
Bibliografia
Inedito.







La collezione d'arte della Banca Popolare dell'Adriatico



Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro

(1415 circa - 1475/78)

San Donnino

1472
Olio su tavola, cm 180 × 86
Iscrizioni: "Questa figura de sancto donim fe fare el com per la to[m]ba 1472 de genaro"
Provenienza: Banca Popolare Pesarese
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

La tavola di Giovanni Antonio Bellinzoni proviene dalla pieve di San Michele Arcangelo a Tavullia. Dopo essere stata collocata nel Novecento nella Sala pubblica della sede comunale, l'opera passò nella collezione del pittore pesarese Alessandro Gallucci, presso i cui eredi, nel 1982, la Banca Popolare l'acquistò tempestivamente impedendo così l'impoverimento del locale patrimonio pittorico quattrocentesco.

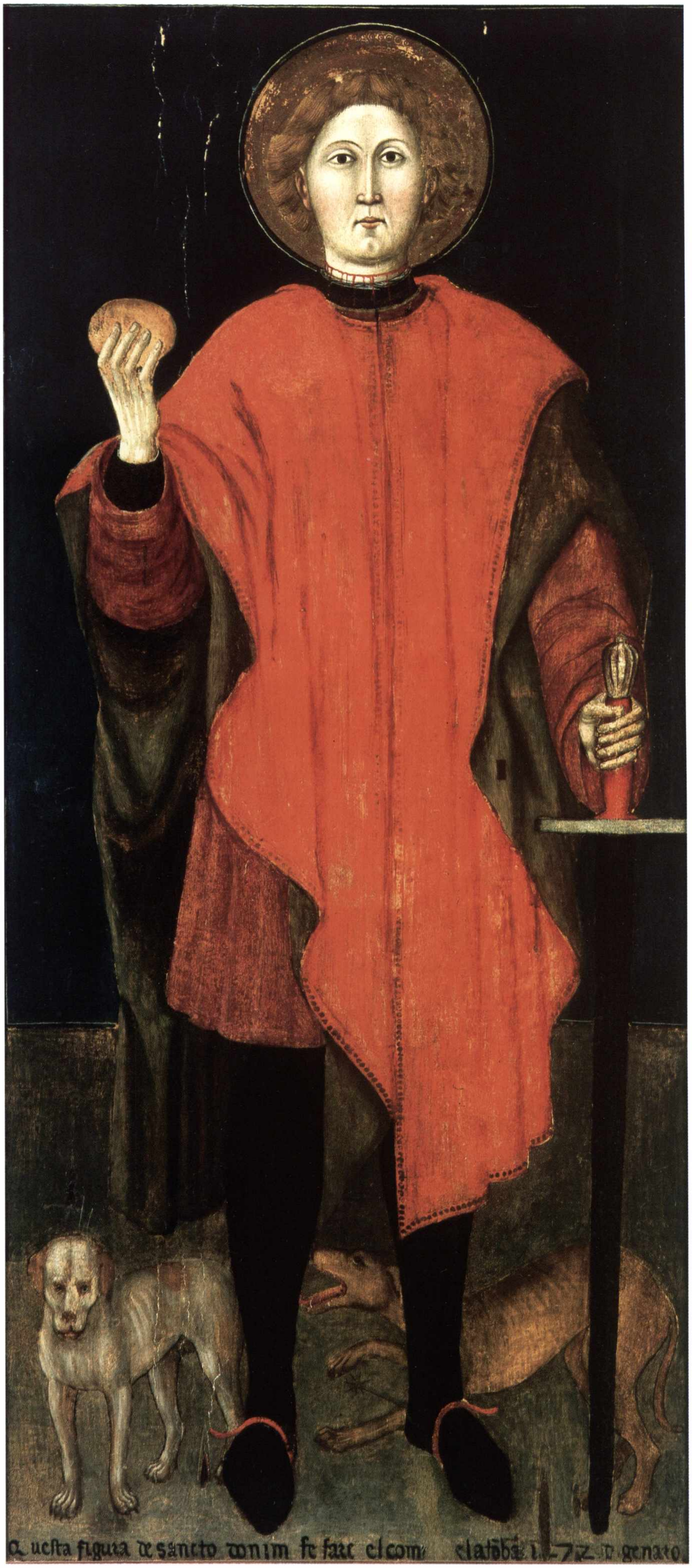
Donnino, cavaliere e martire decapitato nel 304 d.C., il cui culto è molto diffuso a Parma, regge con la sinistra una spada e ha nella mano destra un pane invece del consueto calice. Ai suoi piedi sono due cani, di cui uno in procinto di morderlo: l'agiografia vuole infatti che il santo sia protettore dalla rabbia e che da questa malattia guarisse offrendo al malato un calice con vino benedetto. La presenza del pane potrebbe attribuirsi in questo caso ad una contaminazione con San Rocco.

L'artista pesarese sembra volere realizzare un'immagine volutamente in antitesi con l'elegante figura del santo dipinta da Antonio Vivarini nel polittico dell'oratorio di Sant'Antonio a Pesaro (Pinacoteca Vaticana): abbigliata poveramente, con due cani anziché con uno e gli attributi del pane e della spada invertiti.

La figura è monumentale, frontale, immobile, e riprende intenzionalmente opere giovanili degli anni quaranta (il *Sant'Ermete* del trittico della chiesa di Sant'Ermete di Gabicce Monte, nel Museo di Pesaro) alternandosi tuttavia con altre concezioni di gusto più cortese, come il *San Terenzio* del 1447 (Museo di Pesaro). Non sollecitato dai modelli rinascimentali provenienti da Firenze, Perugia e Padova, il Bellinzoni continua nella sua strada rielaborando, come dimostra il *San Donnino*, spunti tardogotici della pittura emiliana – vedi l'elegante linearismo del mantello del santo – e al tempo stesso esprimendo, nel contesto degli scambi tra i diversi centri delle due sponde adriatiche, un orientamento verso modelli orientali.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA
P. BERARDI, *Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro*, Bologna 1988, pp. 155-156; A.M. AMBROSINI MASSARI, *Itinerario artistico nelle banche delle Marche*, in *Il filo di Arianna. Raccolte d'Arte delle Fondazioni Casse di Risparmio Marchigiane. Jesi - Macerata - Pesaro*, catalogo della mostra (Ancona), a cura di A.M. Ambrosini Massari, Milano 2000, p. 44; A.M. AMBROSINI MASSARI, in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, pp. 4-6.


Q uesta figura de sancto donim fe fare el com elatoba 1 72 d genaro

Girolamo Marchesi da Cotignola

(1480 - *post* 1531)

Sacra Famiglia e matrimonio mistico di Santa Caterina d'Alessandria

1520-21 circa
Olio su tavola, cm 62,2 × 52,5
Provenienza: Banca Popolare Cooperativa di Bagnacavallo e Fusignano
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico
(in deposito presso la Pinacoteca Civica di Bagnacavallo)

Il dipinto è stato attribuito in precedenza a Bartolomeo Ramenghi, detto il Bagnacavallo: con tale riferimento fu presentato nel 1917 da Sirén e nel 1924 in un'asta a Stoccolma (di cui una foto d'epoca, pubblicata da Ugolini, documenta come fossero stati occultati la ruota della santa, la mano destra di Giuseppe e il panneggio arcuato della tenda, tornati alla luce dopo una pulitura effettuata tra il 1924 e il 1978). Più recentemente, nel 1984, in omaggio alla città del supposto autore, l'opera è stata concessa in deposito alla Pinacoteca Civica di Bagnacavallo.

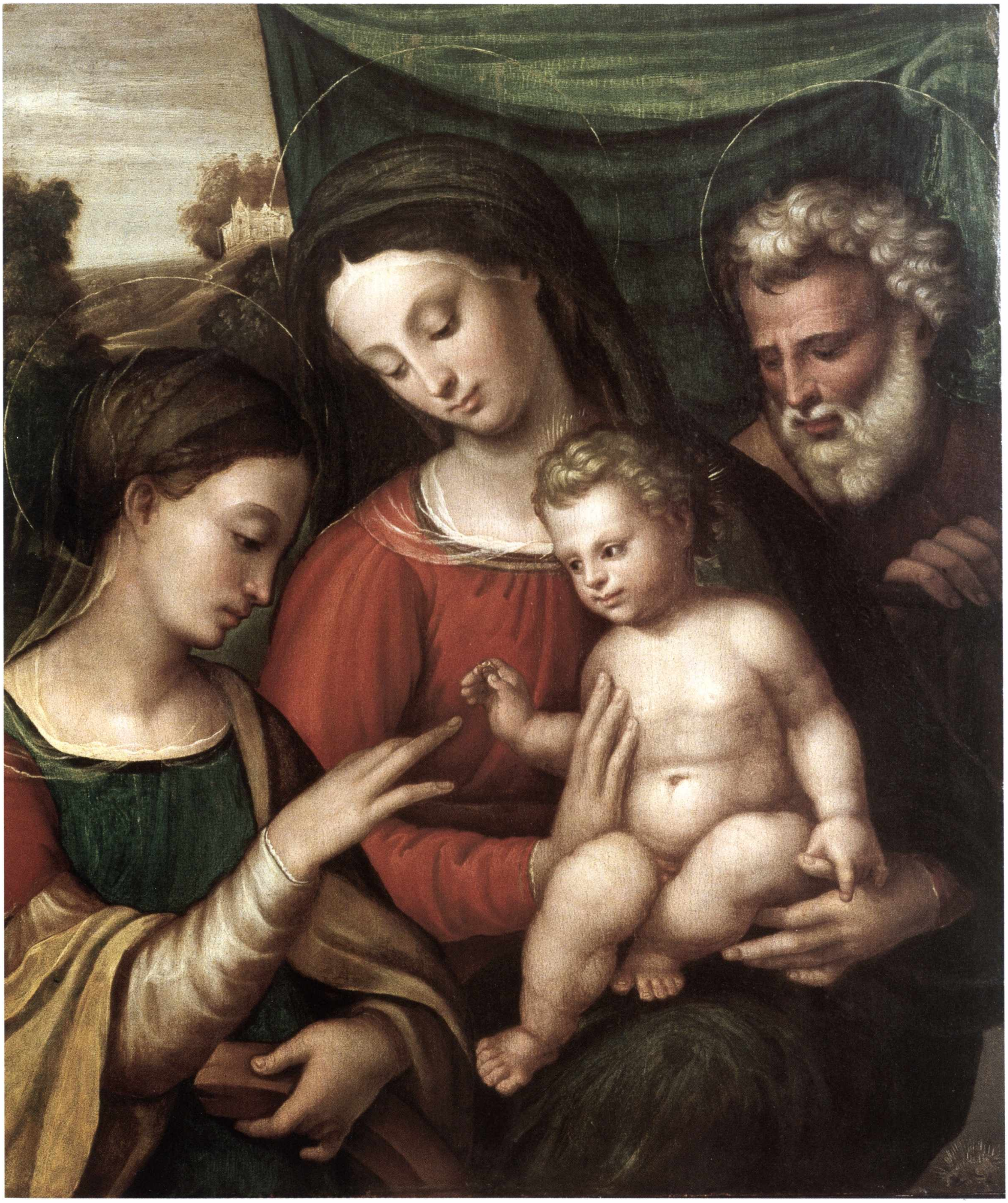
Il dipinto, tuttavia, è più plausibilmente da riferirsi a Girolamo Marchesi da Cotignola, con una datazione al 1520-21, significativa, secondo Benati, dell'orientamento del pittore verso un classicismo di matrice raffaellesca, successivo allo spostamento del pittore dalla Romagna a Bologna: il dipinto anticiperebbe di poco la realizzazione dello *Sposalizio della Vergine* per la chiesa di San Giuseppe di Porta Galliera (Pinacoteca Nazionale di Bologna) del 1522-23.

Tale influsso classicista, comune a molti artisti emiliani, nel caso di Marchesi trasformò così rapidamente il personale linguaggio pittorico quattrocentesco, influenzato da Palmezzano e dagli Zaganelli, da far pensare a due personalità diverse. Si tratta invece di un singolo artista, anche se complesso, tanto che alcuni studiosi recentemente hanno attribuito il dipinto in esame a Luca Longhi (Viroli, Simoni).

Comunque, dalla ricostruzione di Ugolini, il riferimento al Cotignola sembra quello più convincente e la sua veloce apertura verso nuovi ambiti culturali fu sollecitata dall'attività di Girolamo Genga tra Urbino e Pesaro.

(S.B.)

Bibliografia
O. Sirén, *Nàgra italienska tavlor i en gammel svensk samling*, in *Konsthistoriska sallskapets publikation*, Stockholm 1917, f. 19; R. Buscaroli, *La pittura romagnola del Quattrocento,* Faenza 1931, p. 392; A. Foratti, *Ramenghi Bartolomeo*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Künstlerlexicon der bildenden Künste*, 27, Leipzig 1933, p. 172; O. Sirén, *Italienska Tavlor*, 1933, p. 172; O. Sirén, *Aldre Italensk Konst*, 1944, n. 95; C. Bernardini, *Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati Pierantonio, Bologna 1986, p. 124; D. Benati, *Girolamo Marchesi*, in *I dipinti antichi della Banca Popolare dell'Emilia*, Modena 1987, p. 50; C. Bernardini, *Il Bagnacavallo senior*, Rimini 1990, p. 221 n. 4-4; A. Ugolini, *Per Gerolamo Marchesi: dalla "Concezione" di Pesaro alla "Madonna in gloria" di Lugo*, in "Arte Cristiana", 748, 1992, pp. 25-36; D. Benati, *Girolamo Marchesi*, in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. Dipinti antichi*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Modena 1998, p. 38; A.M. Ambrosini Massari, in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, pp. 10-12.



Francesco Signorelli

(1490/95-1553)

Sacra Famiglia con i Santi Elisabetta, Zaccaria e Giovannino

1472
Olio su tavola, diam. cm 77,5
Provenienza: Banca Popolare Pesarese
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

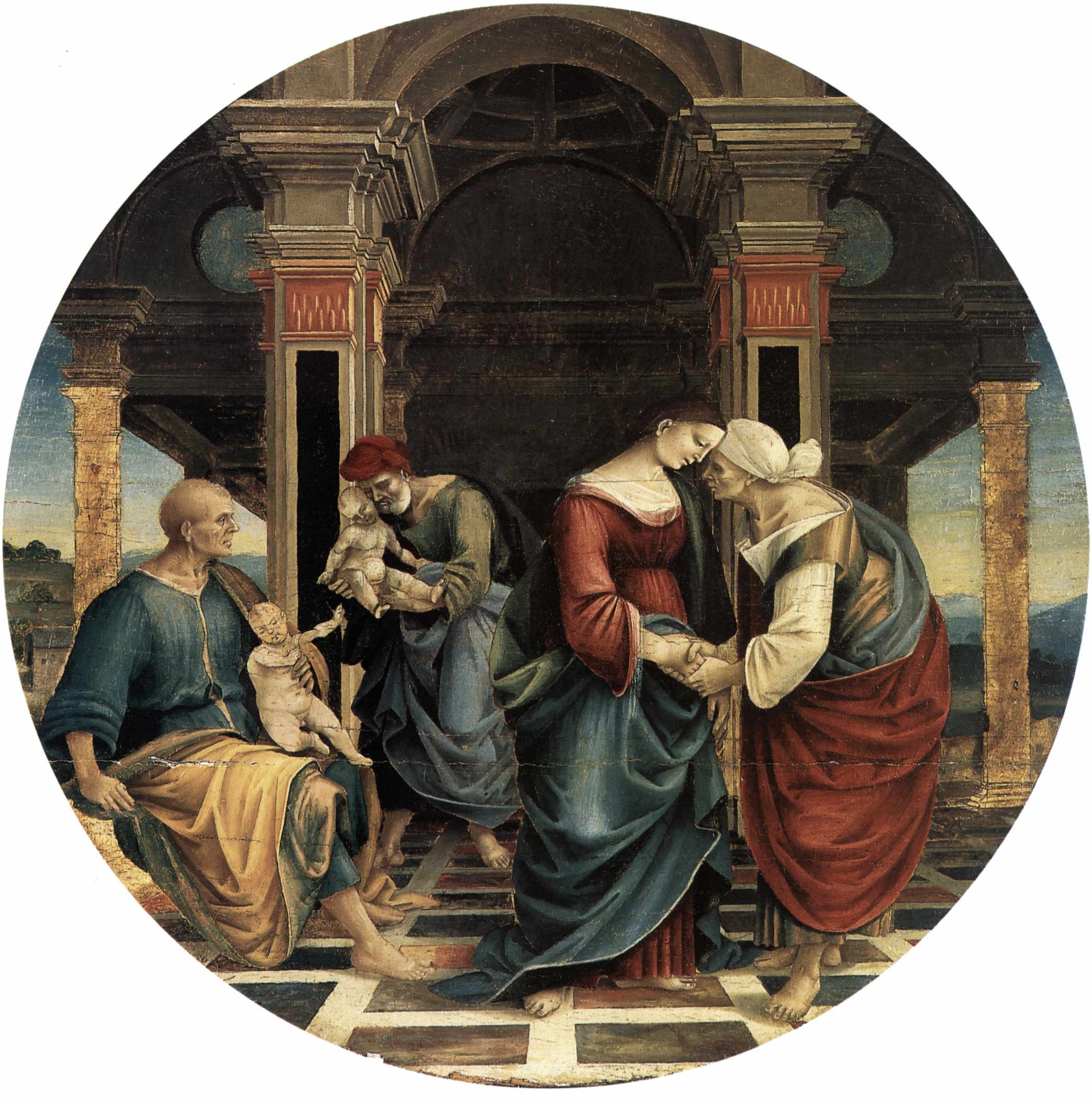
Il dipinto, proveniente dal mercato antiquario (già Greenwich, Connecticut, Bruce Museum), costituisce l'elaborazione, con alcune varianti, della celebre tavola di Luca Signorelli databile tra il 1509 e il 1513 (Berlino, Staatliche Museen, già in collezione Patrizi). Nel 1989 Kanter ne ha individuato l'autore nel nipote del maestro, Francesco, a lungo attivo nella bottega dello zio, associando a quest'opera ulteriori versioni oggi assegnate all'artista o ai collaboratori. Spetta tuttavia alla Olson (1997) l'interpretazione dell'inconsueto episodio sacro, che illustra l'incontro tra la famiglia di Gesù e quella del Battista. Assente dai Vangeli canonici, esso è narrato in un testo di devozione francescana utilizzato come guida agli esercizi spirituali, le *Meditationes vitae Christi* dello Pseudo Bonaventura, che ebbe notevole influsso sull'arte e sul teatro religioso. Vi si narra, quale spunto meditativo sulla povertà e sull'umiltà, della visita e della permanenza di Giuseppe, Maria e Gesù nella casa di Elisabetta, Zaccaria e Giovanni all'indomani della purificazione della Vergine e subito prima della fuga in Egitto, che allontanerà la Sacra famiglia dal paese natale fino alla fanciullezza di Gesù. Una versione di questo testo esistente presso la Bibliothèque Nationale di Parigi è illustrata da una miniatura di anonimo artista toscano risalente al XIV secolo, un importante precedente iconografico della tavola che, pur con lievi varianti – come la raffigurazione delle due madri, e non dei padri, con i figli in braccio –, testimonia in ogni caso la diffusione del soggetto in ambito fiorentino. Il successo di cui dovette godere la tavola di Luca Signorelli spiega il consistente numero di repliche operate dalla bottega del maestro, tutte caratterizzate dall'inserimento di una struttura architettonica sullo sfondo delle figure, a differenza del tondo originale che ne risulta assolutamente privo, come confermato da recenti indagini radiografiche. Ne sono note infatti almeno altre due versioni: la prima già in collezione Mancini a Cortona, la seconda già in collezione Paolini a Firenze (cfr. Henry, 2001, p. 259, n. 27, n. 32).

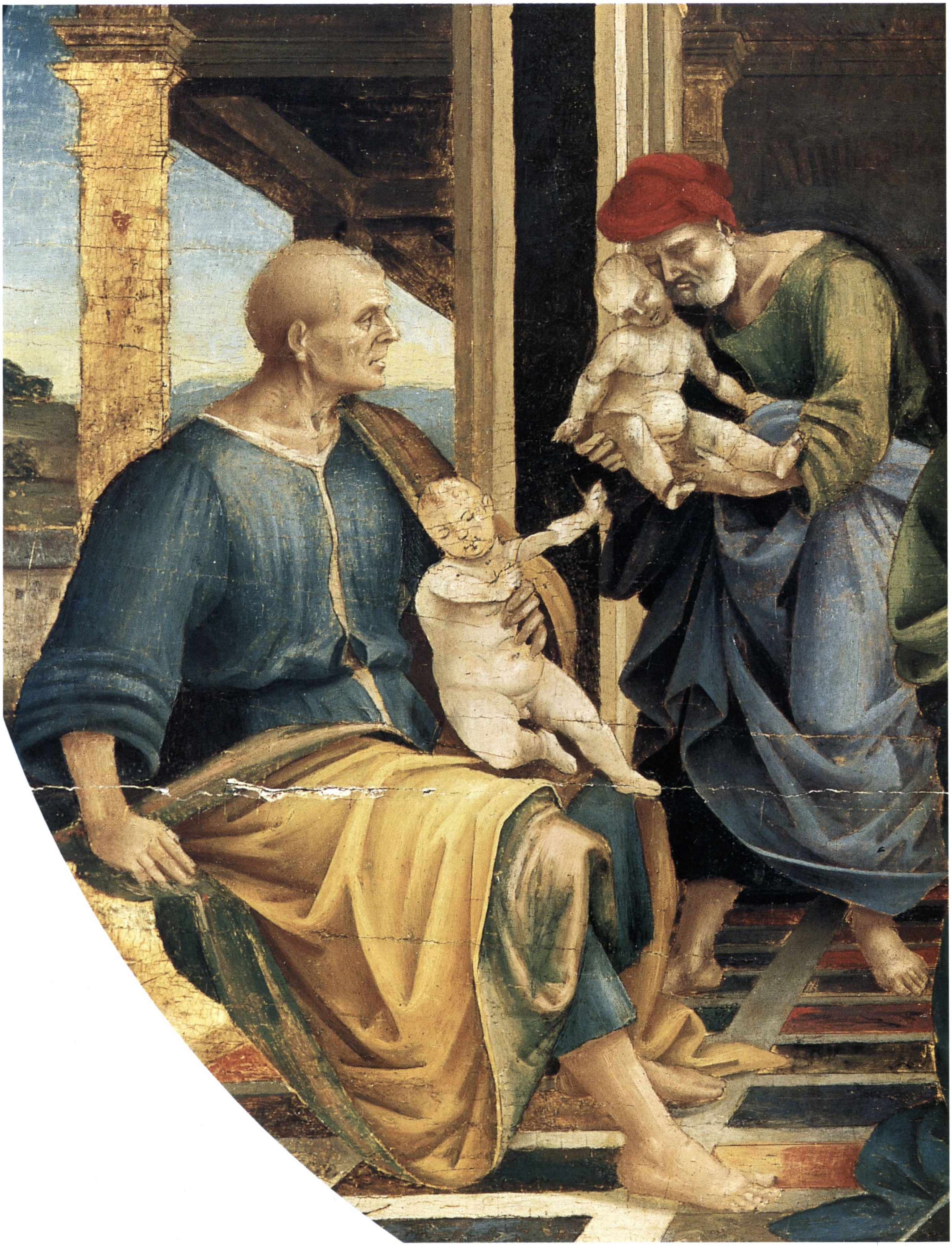
Il tondo qui rappresentato, condotto da Francesco con uno stile dal *ductus* più rigido e lineare rispetto allo zio, si pone come una delle migliori varianti dal punto di vista compositivo ed espressivo. Davanti a una quinta architettonica saldamente impostata sullo stile dell'*Annunciazione* eseguita da Francesco in Santa Maria delle Grazie al Calcinaio a Cortona nel 1527, i due gruppi sono allineati in una sorta di chiasmo che, rispetto al modello originale, vede solo la figura di Zaccaria in secondo piano. Fedele e intensamente partecipe il gesto delle madri, accomunate nella dolorosa prefigurazione del martirio; più debole, invece, l'atteggiamento dei due bambini a cui sfugge il gioco sapiente che nel tondo di Luca simula il Battesimo di Cristo. Di rilievo è l'imponente figura di Giuseppe, personaggio che nel corso del Quattrocento assume un'importanza iconografica sempre maggiore.

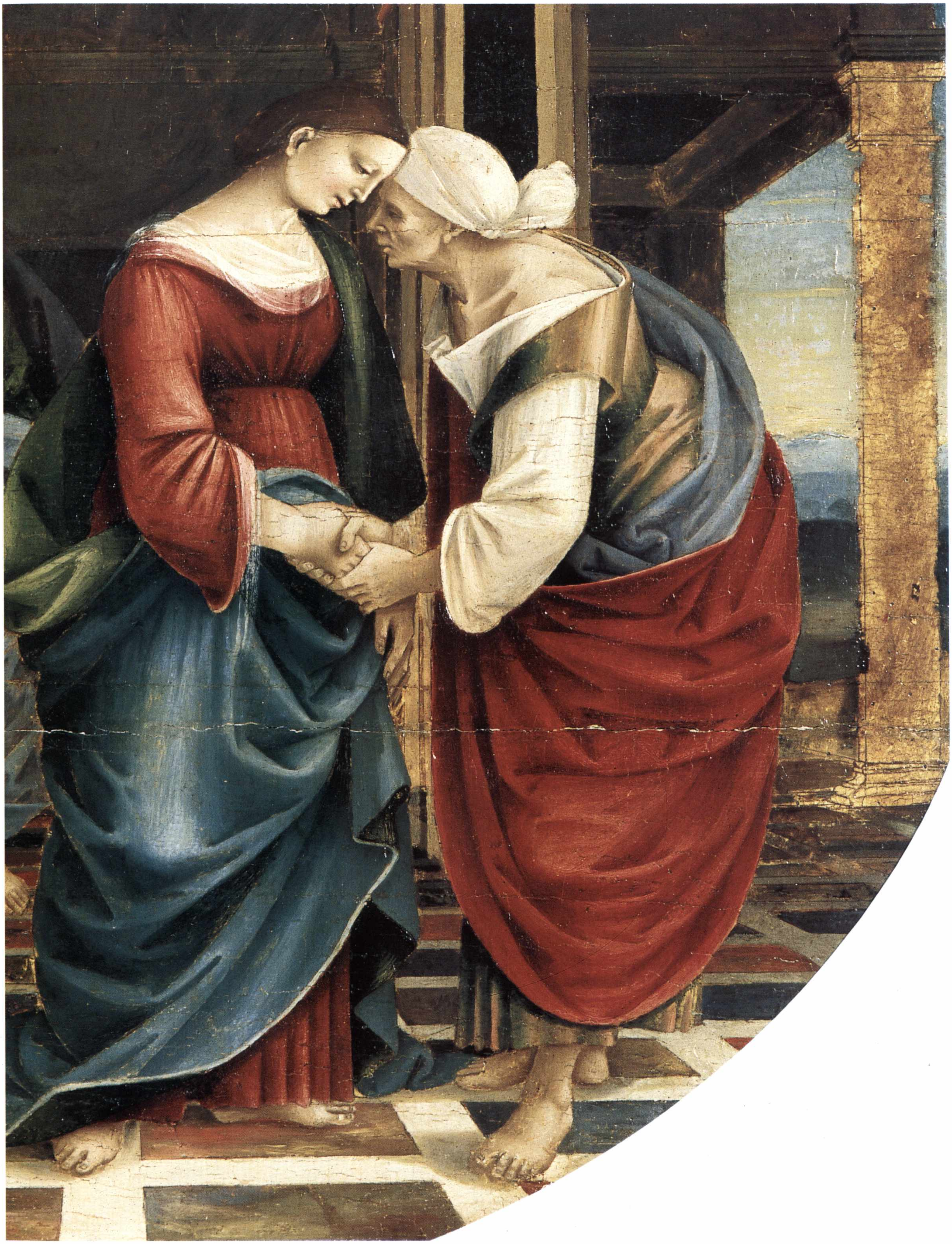
(M.M.)

BIBLIOGRAFIA

A. COLOMBI FERRETTI, *Girolamo Genga e l'altare di S. Agostino a Cesena*, Bologna 1985, p. 73; L.B. KANTER, *The late Works of Luca Signorelli and his Followers 1498-1558*, tesi di dottorato, New York University, 1989, pp. 225, 310; L.B. KANTER, *Francesco Signorelli*, in "Arte Cristiana", 82, 1994, pp. 199-212 (p. 206); R.J.M. OLSON, *Signorelli's Berlin Tondo: New Information (technical, stylistic and iconographic)*, in "Arte Cristiana", 779, 1997, pp. 99-108; A.M. AMBROSINI MASSARI, *Itinerario artistico nelle banche delle Marche*, in *Il filo di Arianna. Raccolte d'Arte delle Fondazioni Casse di Risparmio Marchigiane. Jesi - Macerata - Pesaro*, catalogo della mostra (Ancona), a cura di A.M. Ambrosini Massari, Milano 2000, pp. 42-59 (p. 46, nota 24); T. HENRY in L.B. KANTER, G. TESTA, T. HENRY, *Luca Signorelli*, Milano 2001, p. 261, n. 58; S. LAPENTA in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, pp. 16-19.







Gregorio Pagani

(1558-1605)

Sacra Famiglia con San Giovannino

1591-92 circa
Olio su tavola, cm 139 × 103
Provenienza: Banca Popolare Abruzzese Marchigiana
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

Il dipinto è databile all'inizio degli anni novanta per il rapporto con la *Madonna col Bambino e i Santi Michele Arcangelo e Benedetto* di Le Ville, datata 1595, riguardante soprattutto la composizione del gruppo centrale di Maria e del Bambino.

Tutte le figure presentano un robusto impianto formale e determinano lo spazio compositivo con la loro posizione e i gesti. San Giovannino è la figura in primo piano; come precursore di Cristo guarda direttamente lo spettatore e compie un gesto di presentazione. La sua posa di tre quarti è simile a quella della Vergine, e insieme sembrano disegnare una sorta di nicchia al cui centro è il Bambino. Questi, pur retto dalla madre e con la mano sinistra che sembra quasi cercare il contatto con San Giovannino, ha una posa solenne che, insieme al gesto della mano destra – visivamente congiungente con la figura arretrata di San Giuseppe –, ricorda quelli di una Resurrezione. Gesù poggia i piedi sul manto della Madonna, significativamente metafora della Chiesa, solo toccato dal precursore, il piccolo Giovanni. Maria ha il volto pensoso, che sembra prefigurare il futuro sacrificio. Non invece Giovannino, che ha un sorriso dolce e ammiccante col quale rassicura l'osservatore sulla futura salvezza rappresentata dal Bambino, il quale catalizza la luce del dipinto.

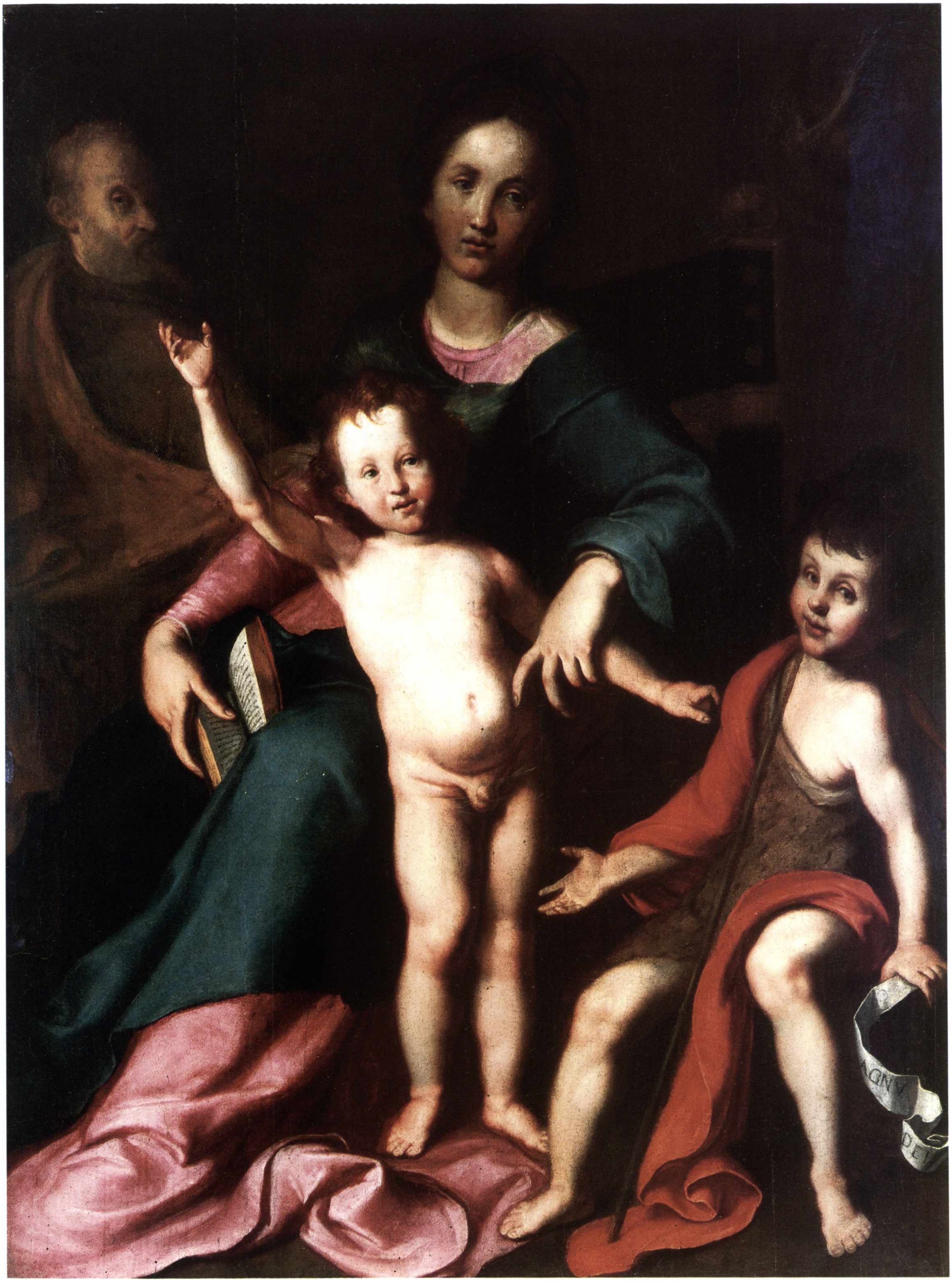
Solidità compositiva e formale, non priva di eleganza – data dalle larghe pieghe dei manti che animano la base del gruppo –, caratterizza l'insieme.

L'intento didascalico – confermato anche dal realismo delle espressioni e della resa dei materiali, come il prezioso tessuto del manto della Madonna (il cui effetto ricorda quello nella pala della *Madonna col Bambino e santi*, già nella parrocchiale di Sciano in Valdesia e oggi all'Ermitage di San Pietroburgo) – è consono con quegli orientamenti culturali successivi al Concilio di Trento, tesi a una studiata semplicità delle immagini. Pagani li assimila nella bottega di Santi di Tito, aggiornandoli con lo studio di altri pittori, come ad esempio Correggio.

(S.B.)

Bibliografia

G. Semenza in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, p. 30.


AGNV
DEI

Ambito di Federico Barocci

Ritratto di gentiluomo

Fine del secolo XVI - inizio del XVII
Olio su tela, cm 65 × 50
Provenienza: Banca Popolare Pesarese e Ravennate
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

Il dipinto, che è inedito e che ha subito una recente rintelatura, è in buone condizioni di conservazione.

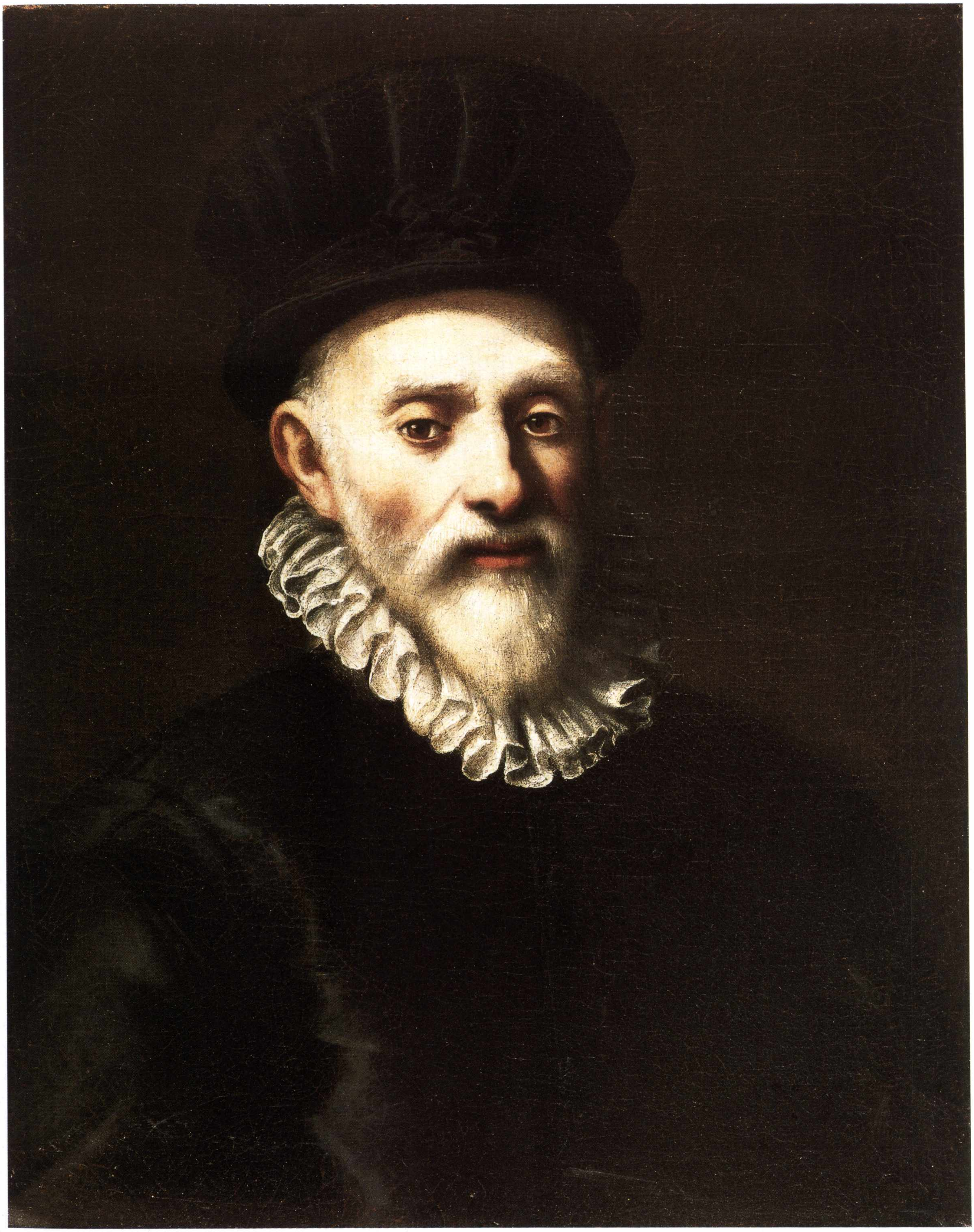
Il personaggio effigiato rimane al momento sconosciuto, anche per la totale mancanza di attributi, utili a riconoscere la sua professione o il casato d'appartenenza; tuttavia il lussuoso abito scuro, la gorgiera 'a lattuga' e l'alto copricapo lo descrivono indubbiamente come un gentiluomo.

La resa delicata e al tempo stesso precisa dei tratti fisionomici, l'incarnato caratterizzato dalle velature rosate, l'introspezione psicologica rivelano l'influenza di Federico Barocci: a un seguace del grande pittore urbinate si può pertanto riferire l'esecuzione dell'opera.

La foggia e il colore scuro dell'abito confermano una datazione del ritratto tra il XVI e il XVII secolo.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA
Inedito.



Tommaso Salini

(1575 circa - 1625)

Giovane pastore con cane e ariete

1620 circa
Olio su tela, cm 171,5 × 123
Provenienza: Banca Popolare Abruzzese Marchigiana
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

Tommaso (detto Mao) Salini è il pittore nemico di Caravaggio e amico, al contrario, di Giovanni Baglione, per il quale testimoniò a favore nel famoso processo del 1603, che vide affrontati i due artisti.

Dalle poche informazioni su di lui, sappiamo che era pittore di soggetti sacri (si veda la pala con *San Nicola da Tolentino* in Sant'Agostino a Roma), ma anche di nature morte (fiori e frutta), e, seppure dichiaratamente avverso al Merisi, non poté non risentirne l'influenza, come dimostra questo dipinto, reso noto solo di recente (2003). Vi è raffigurato un pastore adolescente (*"atteggiato e vestito all'antica"*), seduto sul dorso di un ariete, trattenuto tramite un laccio passato tra le corna e sapientemente impugnato dal fanciullo. Accanto è un cane ritto sulle zampe posteriori, rivolto al padrone, intento a guardare lontano, quasi estraneo a ciò che ha intorno. Il bel dipinto, collocabile all'età matura del Salini, è stato avvicinato a quello, simile (*Pastore con un ariete*), in collezione privata inglese (riferito al pittore da Mina Gregori, *Una svolta per Tommaso Salini pittore di nature morte*, in "Paragone", 571-573, 1997, pp. 58-63). È qui, come già accennato, che si riscontrano caratteristiche proprie della pittura del Merisi: la luce proveniente da sinistra, la composizione che risente del *San Giovanni Battista* (noto nelle due versioni romane, nei Musei Capitolini e alla Doria Pamphili), la resa naturalistica del manto dell'ariete, avvicinabile anche a quello portato dal *Davide* del Gentileschi (Galleria Spada, 1610 circa) e riproposto anche in altri dipinti del Salini (il *San Giovanni Battista* nel Museo della cattedrale a Toledo e il *Sacrificio di Isacco* in collezione privata americana a Princeton).

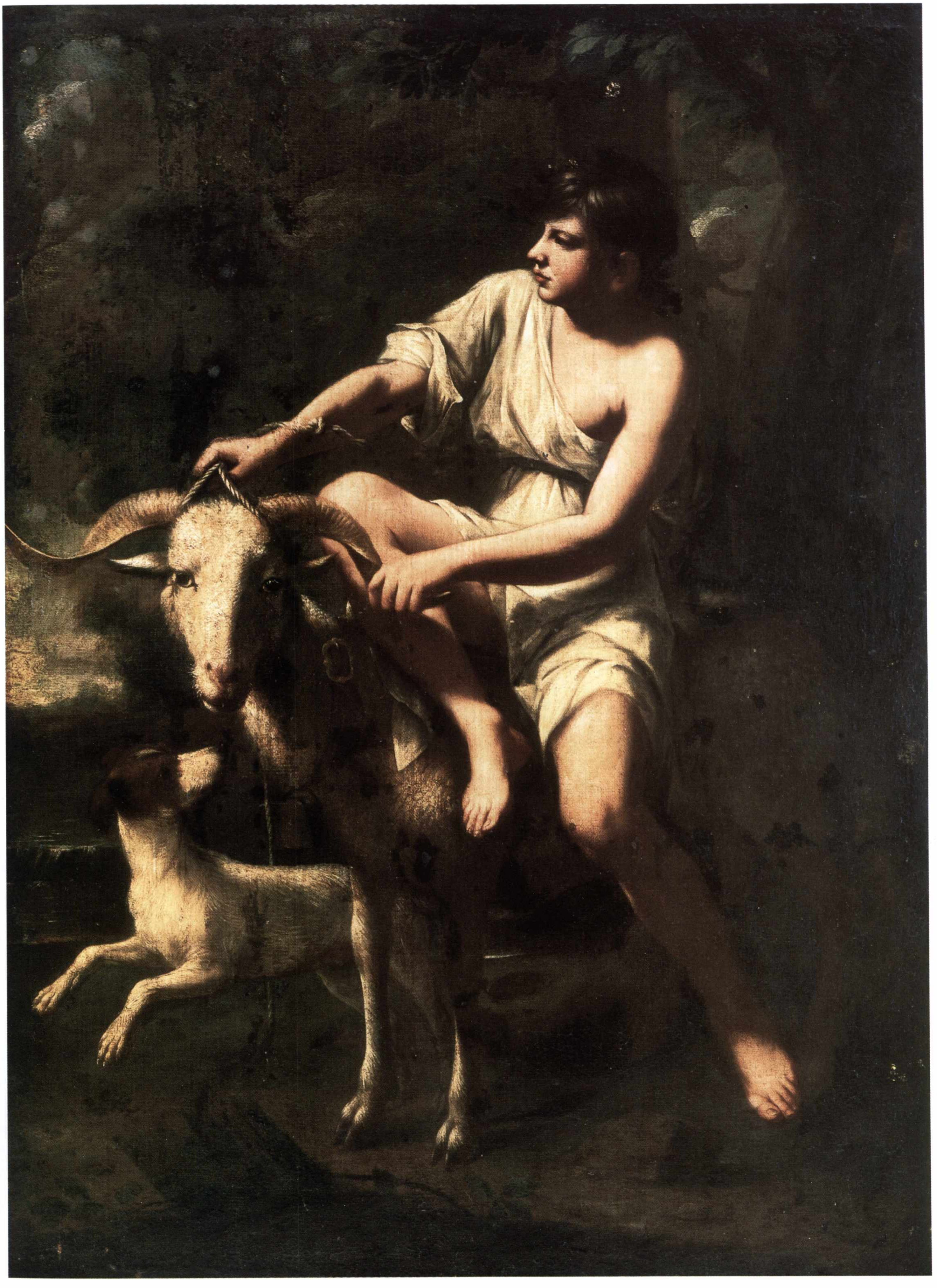
Il soggetto pastorale, del resto – come dimostra anche la tela con il *Pastore stupefatto* nella Galleria Estense di Modena –, venne più volte replicato nella fase matura del pittore, che accenna solo lo sfondo di paesaggio per dar risalto alle figure, omettendo volutamente di raffigurare quegli elementi vegetali in dettaglio che pure ne accrebbero la fama.

Il dipinto, in discreto stato di conservazione, è passato in asta da Christie's a Londra nel 1991.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA

G. SEMENZA in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, pp. 34-35.



Giovan Francesco Guerrieri

(1589-1657)

Giuditta e Oloferne

1615-18
Olio su tela, cm 139 × 106
Provenienza: Banca Popolare Pesarese
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

L'opera, rintelata in tempi recenti, risente del celebre dipinto di Caravaggio, oggi nella Galleria Nazionale d'Arte Antica a palazzo Barberini.

Datata fra il 1615 e il 1618, la tela è riferita al periodo romano del Guerrieri, quando questi era attivo per Marcantonio Borghese, nel palazzo di famiglia a Campo Marzio. Guerrieri, forse presentato alla nobile famiglia per il tramite del conterraneo Vittorio Merolli, archiatra di Paolo V, proseguì nella dimora urbana il lavoro di Paolo Piazza; si trattava della decorazione ad affresco di alcuni ambienti (si veda sull'argomento E. Fumagalli, *Palazzo Borghese. Committenza e decorazione privata*, Pomezia 1994), ma al pittore venne anche commissionata una serie di sovrapporte, già identificate dalla Della Pergola (P. Della Pergola, *Giovan Francesco Guerrieri a Roma*, in " Bollettino d'Arte", XLI, s. IV, n. 3, 1956, pp. 214-237), i cui soggetti spaziavano dall'Antico Testamento alla Madonna e ai santi fino alla mitologia: *Giaele e Sisara*, *Lot e le figlie* (oggi alla Galleria Borghese), *Giona*, *Madonna*, *San Rocco*, *San Cristoforo*, *Danae*, *Diana e Callisto* e il *Ratto di Europa*.

La scelta del soggetto, oltre alla datazione avanzata su basi stilistiche da Emiliani, inducono ad ipotizzare che il dipinto della Banca di Pesaro, come per le sovrapporte, sia stato commissionato dalla stessa famiglia, e che possa provenire proprio dal loro palazzo in Campo Marzio. È pur vero, tuttavia, che non v'è riscontro documentario per avvalorare l'ipotesi proposta, ma non è escluso che l'opera possa essere stata richiesta da un altro membro della famiglia e quindi immessa nel patrimonio libero – non soggetta dunque al vincolo del fidecommisso – per passare in seguito nella collezione della Banca pesarese.

La fonte di luce proveniente dal basso, nell'angolo sinistro, sottolinea la crudezza della scena, che vede impegnata l'eroina biblica nell'atto di decapitare il generale assiro Oloferne. L'episodio, tratto dal Libro di Giuditta nell'Antico Testamento (13, 7-8), è descritto con grande naturalismo, sottolineato non tanto dalla fuoriuscita del sangue (usuale in questo tipo di raffigurazione: si pensi alla di poco precedente interpretazione di Artemisia Gentileschi, oggi a Capodimonte), quanto dal volto della vecchia serva Abra – pronta con la bisaccia alle spalle della protagonista –, dall'abito in broccato di Giuditta con lo scollo quadrato e dal suo gesto virile della stretta dei capelli, diligentemente ripreso dal racconto biblico. Particolare è la demoniaca decorazione del letto in basso a sinistra, una sorta di arpia dorata, vicino alla quale si trova l'elmo del guerriero che, privo delle sue armi, alza le braccia verso l'alto, tentando un'inutile difesa.

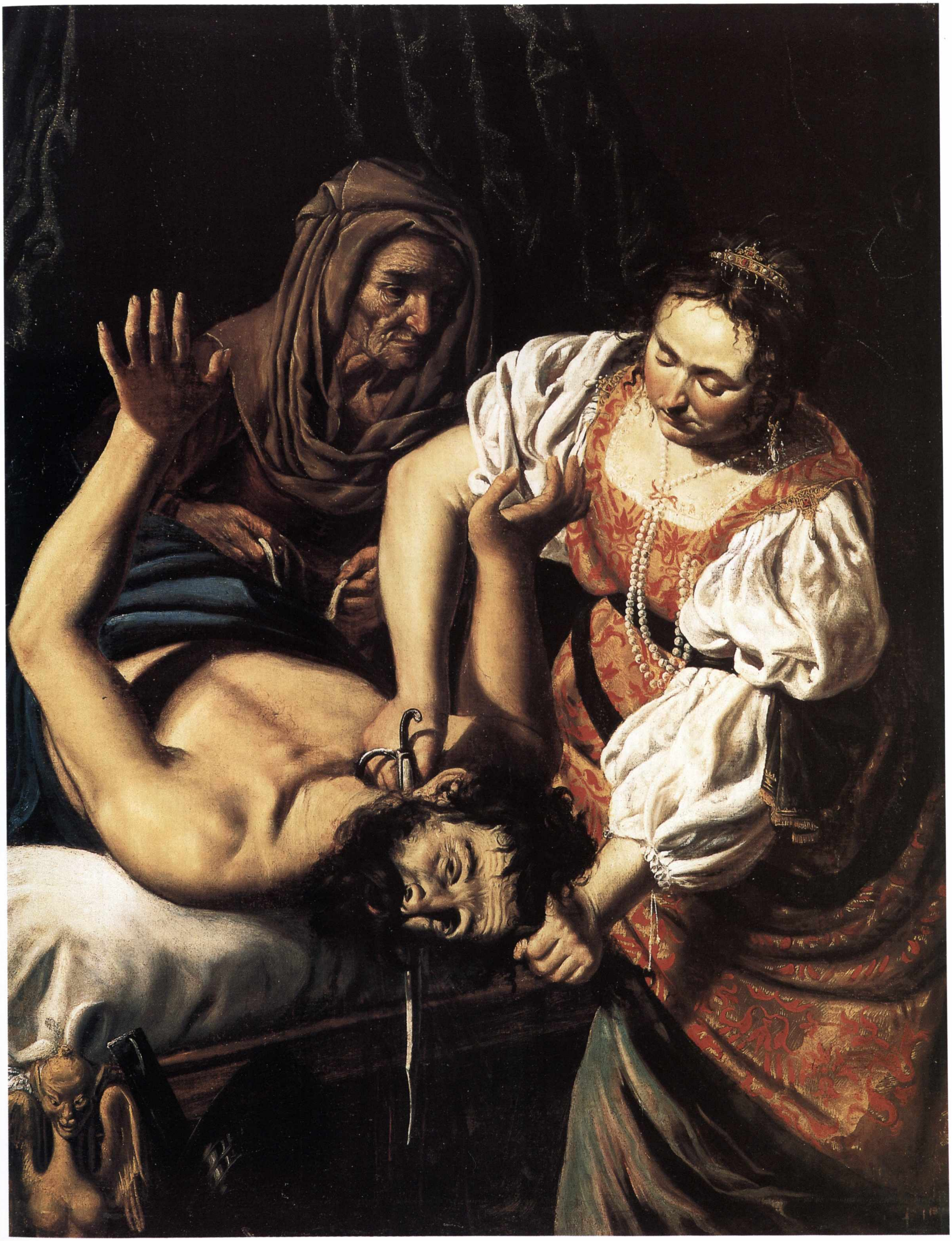
Giuditta è l'eroina che incarna la virtù della forza morale e della castità, e viene pertanto associata alla Vergine Maria, cui sembrano alludere le perle della collana, i pendenti delle orecchie e la decorazione della graziosa corona sulla nuca.

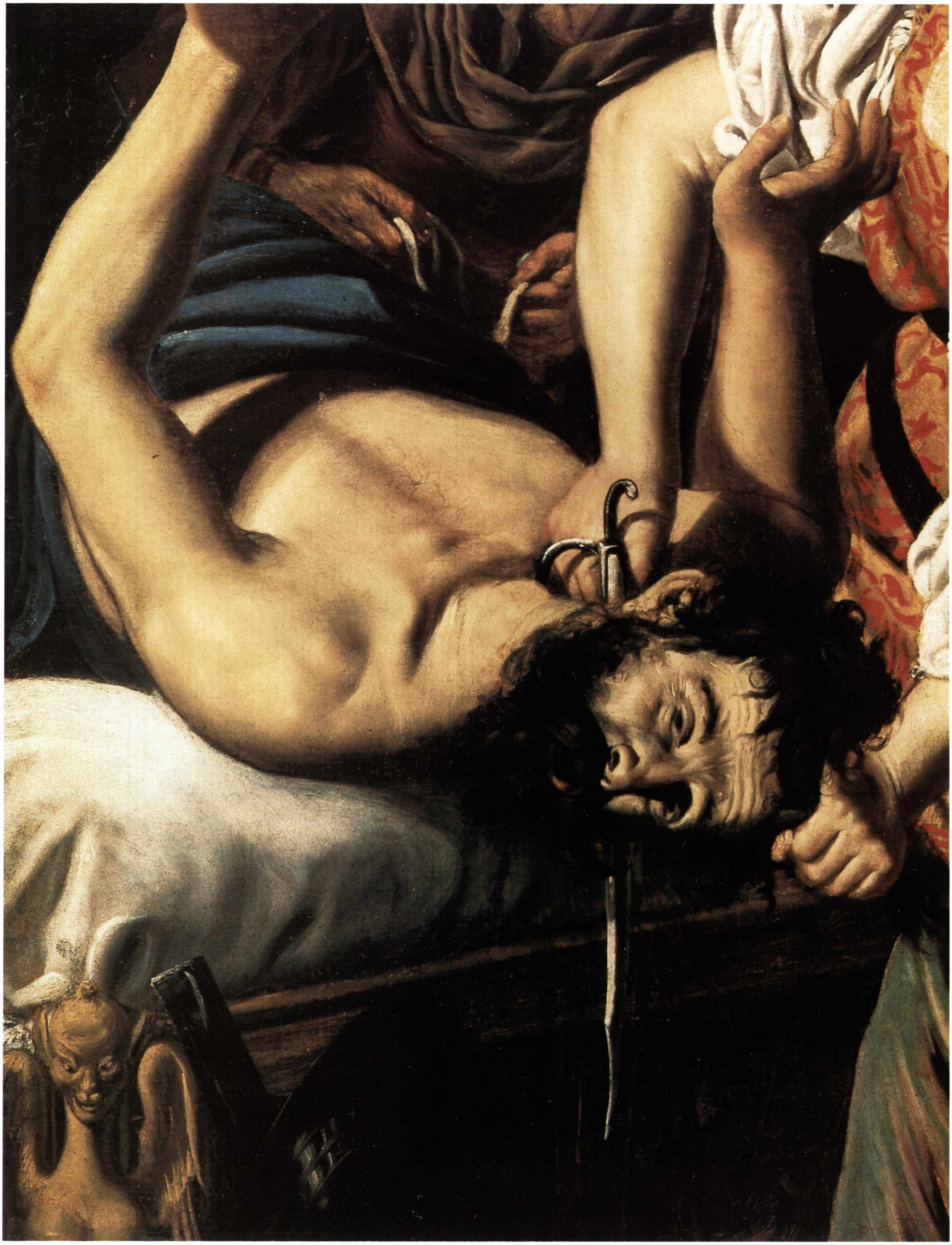
Il volto di Oloferne probabilmente riprende un reale modello (coerentemente con l'abitudine di Guerrieri, pagato con regolarità da "*diverse persone per haverli retratti al Naturale nelli quadri di sopraporte*"), come sembrano indicare i lunghi baffi curati, terminanti con le punte verso l'alto.

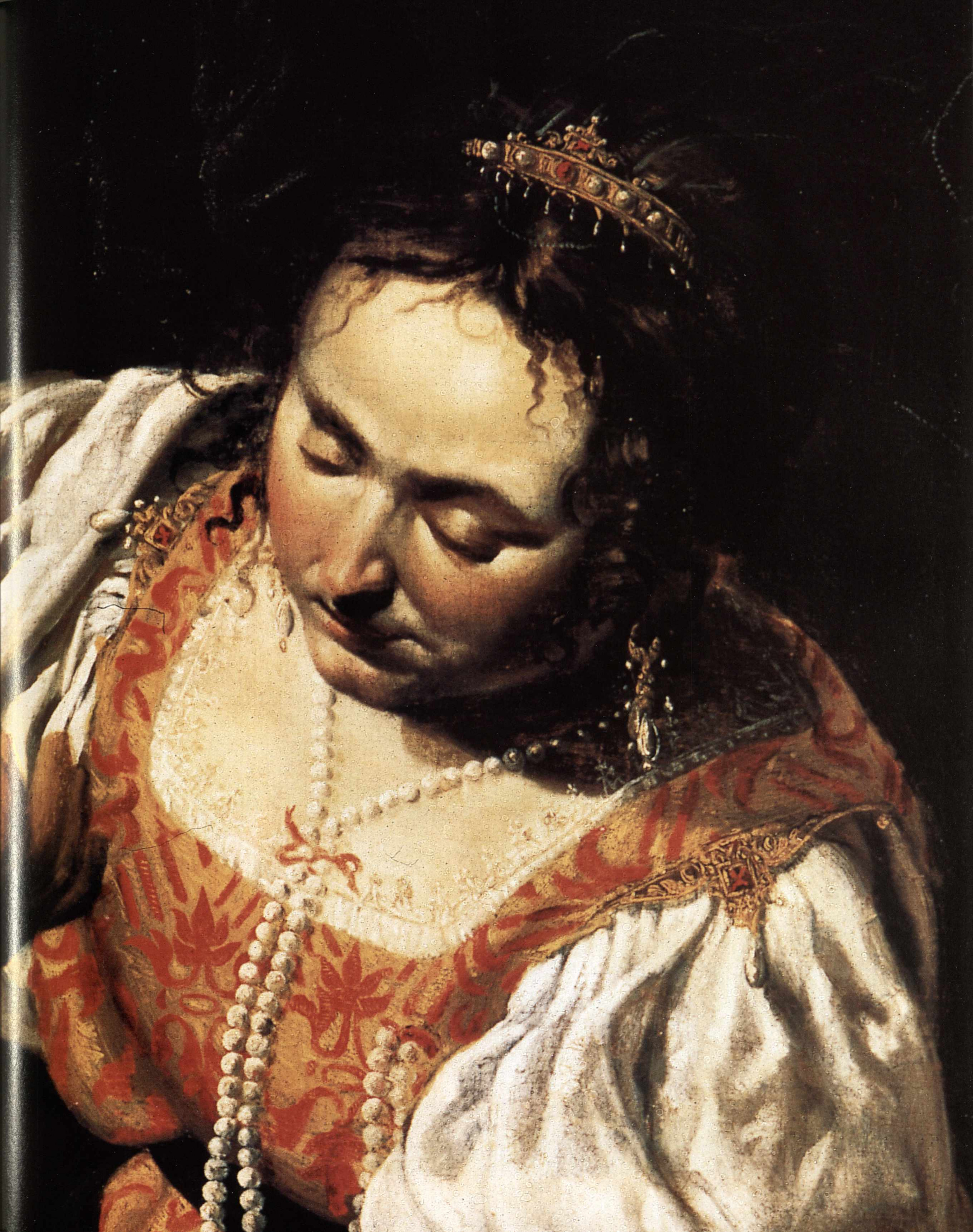
Il dipinto bene illustra le caratteristiche del pittore marchigiano, attento a riassumere non solo le novità caravaggesche, romane e toscane, ma soprattutto a meditare su esempi nordici, da lui conosciuti direttamente a Roma, città di incontri e scambi dopo la morte prematura del Merisi (1610).

(S.B.)

Bibliografia
A. Emiliani in *Giovan Francesco Guerrieri. Dipinti e Disegni*, Bologna 1988, p. 76, n. 7; A. Emiliani, *Giovan Francesco Guerrieri da Fossombrone, catalogo delle opere*, Cittadella 1991, p. 43, n. 31; *Simone Cantarini nelle Marche*, catalogo della mostra (Pesaro), a cura di A. Emiliani, Venezia 1997, p. 85, n. 31; A. Emiliani in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, pp. 38-39.







Ambito di Pietro da Cortona

Martirio di San Lorenzo

Metà del XVII secolo
Olio su tela, cm 107 × 77
Provenienza: Banca Popolare Abruzzese Marchigiana
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

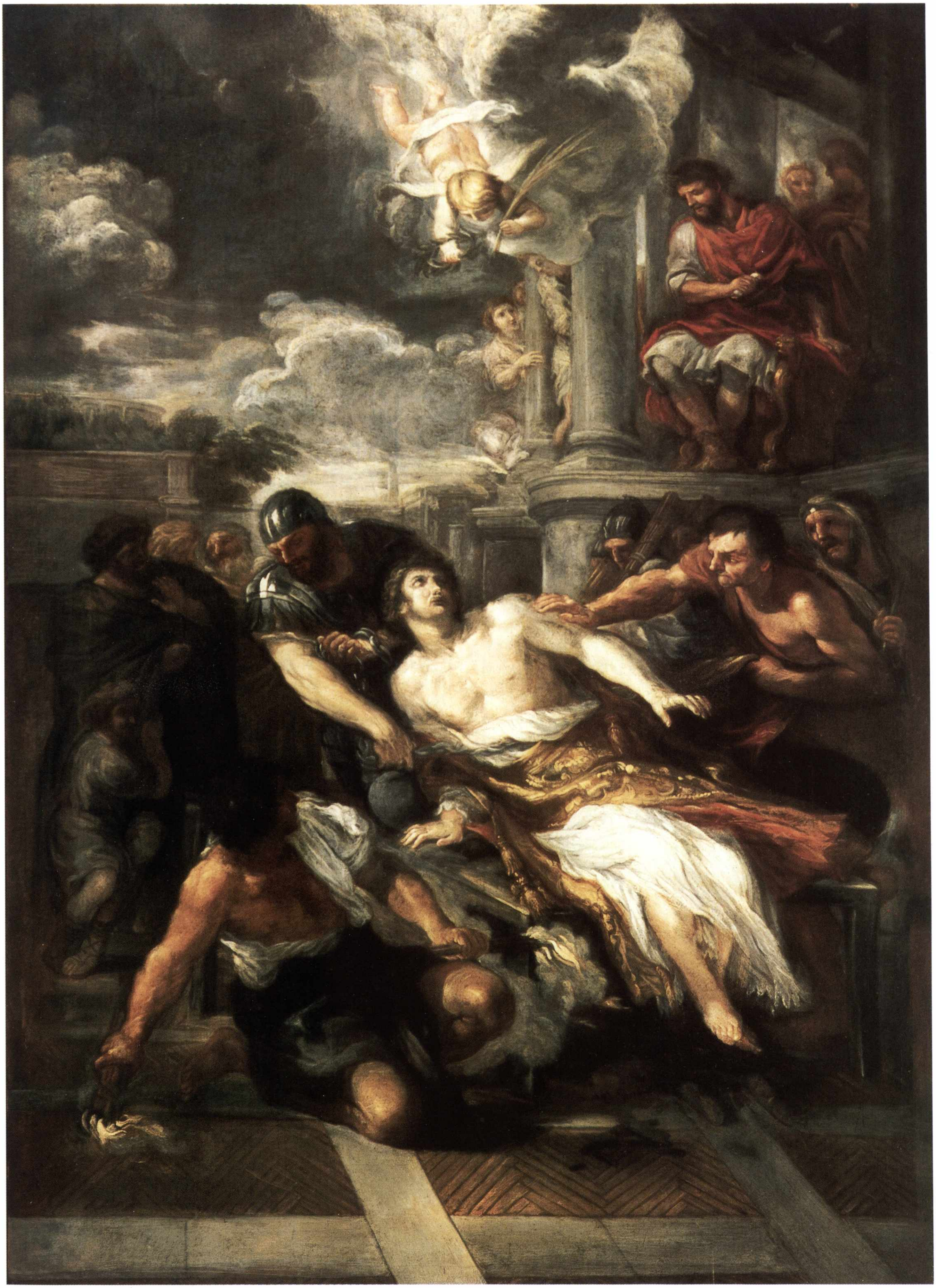
Il dipinto è collegabile alla pala d'altare realizzata da Pietro da Cortona per la chiesa teatina dei Santi Michele e Gaetano a Firenze, richiesta da Francesco Franceschi nel 1637 e completata dopo quindici anni, nel 1653, a causa del rifacimento dell'edificio e delle trasferte dell'artista. Dietro tale commissione vi era probabilmente il cardinale Carlo de' Medici, patrocinatore dell'intervento architettonico sulla chiesa e probabile suggeritore del nome del Cortona per l'affidamento dell'opera. Questa destinazione teatina del dipinto – insieme ai rapporti del cardinale con lo stesso ordine che amministrava la chiesa di Sant'Andrea della Valle a Roma – suscita qualche interrogativo anche su una possibile vicinanza del pittore ai teatini romani, forse concretizzatasi in quei consigli che Mattia Preti – ricordò De Dominici – affermava di avere ricevuto mentre era alle prese con la decorazione dell'abside della chiesa romana (1649-51), pentendosene, data la non unanimità dei giudizi sulla sua opera (P. De Seta, *Mattia Preti a Sant'Andrea della Valle. Lettura degli affreschi dopo il rinnovamento dei contratti*, Torino 1996; C. Grilli, *Le cappelle gentilizie della chiesa di Sant'Andrea della Valle: i committenti, i documenti, le opere*, in A. Costamagna, D. Ferrara, C. Grilli, *Sant'Andrea della Valle*, Milano 2003, pp. 48, 67, 120).

Nel documento di commissione del quadro fiorentino l'artista si impegnava a consegnare una copia di piccole dimensioni del dipinto affidato ad un allievo, opera identificata con il dipinto conservato nel Musée de Picardie ad Amiens (A. Lo Bianco, *Martirio di san Lorenzo*, in *Pietro da Cortona, 1597-1669*, catalogo della mostra, a cura di A. Lo Bianco, Roma 1997, pp. 366-367, n. 53).

Il dipinto in esame potrebbe costituire una 'memoria' del celebre originale, che, confrontato con l'omonimo soggetto per la chiesa romana di San Lorenzo in Miranda (1646), rivela l'orientamento del pittore verso una linea sempre più scenografica e teatrale. Potrebbe così trattarsi dell'esercizio di un pittore, probabilmente toscano, svolto poco tempo dopo la collocazione della pala sull'altare. Considerando tuttavia la lunga gestazione della pala, dimostrata dalle differenze che intercorrono tra la versione definitiva e il disegno preparatorio di collezione privata (in Lo Bianco, 1997) nonché, per i rapporti tra artista e committenza, dagli aggiornamenti epistolari inviati da Cortona al cardinale de' Medici, non è da escludersi che l'opera in esame possa svolgere una funzione di maggiore importanza, come suggerisce anche Anna Lo Bianco (che qui ringrazio). L'ipotesi di un bozzetto potrebbe reggere per quanto concerne l'effetto luministico e l'inquadratura della scena, dotata di un maggiore respiro, aspetti che divergono dalla versione finale: non pare invece sorreggere appieno tale ipotesi la qualità stilistica. Si potrebbe non escludere la possibilità di un 'modelletto' realizzato nell'ambito della bottega di Pietro da Cortona e finalizzato a documentare un altro preciso momento dell'elaborazione del soggetto.

(S.B.)

Bibliografia
Inedito.



Simone Cantarini

(1612-1648)

Sibilla

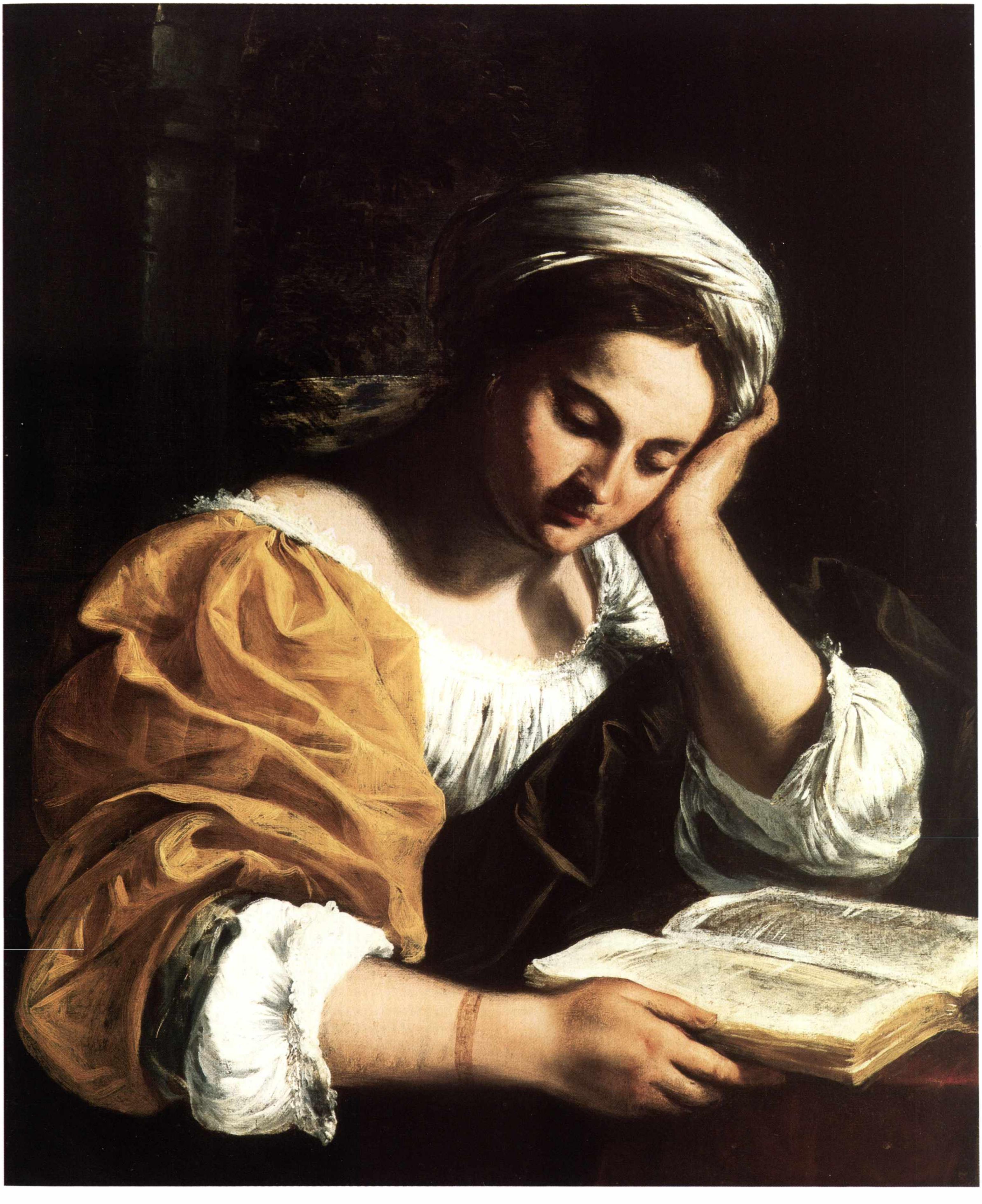
Fine del terzo - quarto decennio del XVII secolo
Olio su tela, cm 72 × 59
Provenienza: Banca Popolare Pesarese
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

Riconoscibile come 'Sibilla' per il consueto copricapo a turbante, per la giovane età e per la presenza del libro delle sentenze oracolari, ma priva degli attributi specifici capaci di identificarla tra le dodici antiche profetesse accolte nell'iconografia della Chiesa occidentale come depositarie del messaggio cristiano, la fanciulla è rappresentata nell'atteggiamento assorto di una meditazione privata. Sullo sfondo, alle spalle della figura, si intravedono il pilastro di un arco e il fogliame di un albero nel lieve chiarore notturno. L'opera è stata attribuita al pittore pesarese da Andrea Emiliani, che la colloca stilisticamente agli esordi della sua attività per l'evidenza della matrice marchigiana espressa da quel "*naturalismo cromatico gentileschiano e felice che fu di G. Francesco Guerrieri da Fossombrone*" (Emiliani, 1997). All'espressione artistica della sua terra di origine appaiono già uniti quegli elementi propri di "*una tensione di più ampio decoro poetico e retorico bolognese e reniano*". Riflessi di una cultura ancora assorbita in modo indiretto, ma la cui forza è tale da connotare stilisticamente la produzione di quegli anni, sensibile agli influssi dell'opera del Reni, al cui *atelier* Cantarini perverrà dopo il suo arrivo a Bologna intorno alla metà del quarto decennio.

Il dipinto, acquisito alla collezione nel 1982, è stato sottoposto in anni passati a un restauro che ha compromesso, in alcune zone, la stesura delle originarie velature, lasciando in singolare e rara evidenza l'andamento delle pennellate, privo di qualsiasi trattamento uniformante della superficie pittorica.

(M.M.)

BIBLIOGRAFIA
P. BELLINI, *Le peintre graveur*, a cura di A. Bartsch, New York 1987, 38, vol. 17, p. 38; A. EMILIANI in *Simone Cantarini detto il Pesarese 1612-1648*, catalogo della mostra (Bologna), a cura di A. Emiliani, Milano 1997, p. 74, n. I.2; A. EMILIANI in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, pp. 46-47.



Simone Cantarini

(1612-1648)

Ritratto di Eleonora Albani Tomasi

Quarto decennio del XVII secolo
Olio su tela, cm 105 × 89
Provenienza: Banca Popolare Pesarese
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

Il ritratto, già nel palazzo Albani di Urbino, proviene da villa Miralfiore a Pesaro, dove era stato trasportato nel 1915. Il personaggio raffigurato è Eleonora Albani (1573-1650), moglie del nobile Francesco Maria Tomasi, importante e facoltoso esponente della società pesarese. La famiglia Albani, da cui sarebbe nato Gianfrancesco, assurto al soglio pontificio con il nome di Clemente XI (1700-1721), rivestiva già nel XVII secolo un importante ruolo sociale e politico; il fratello di Eleonora, Orazio, aveva infatti fatto da tramite tra il granducato di Urbino e la Chiesa al tempo della sua devoluzione, nel 1631, stabilendo un importante legame con il potente cardinale Antonio Barberini junior (Ambrosini Massari, in *Venezia* 1997, pp. 87-90). La commissione del *Ritratto di Eleonora Albani* al Cantarini, unitamente ai recenti rinvenimenti documentari relativi alle relazioni familiari intercorse tra il pittore e gli Albani (Ambrosini Massari, 2001), potrebbero dunque spiegare il ruolo avuto dalla nobile famiglia urbinate nell'introdurre il pittore presso i Barberini, per i quali egli eseguì il *Ritratto di Antonio Barberini* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica; Roma, collezione privata), dipinto probabilmente tra il 1629 e il 1631 (Ambrosini Massari, in *Milano* 1997, pp. 80-82, nn. I.6-I.7)

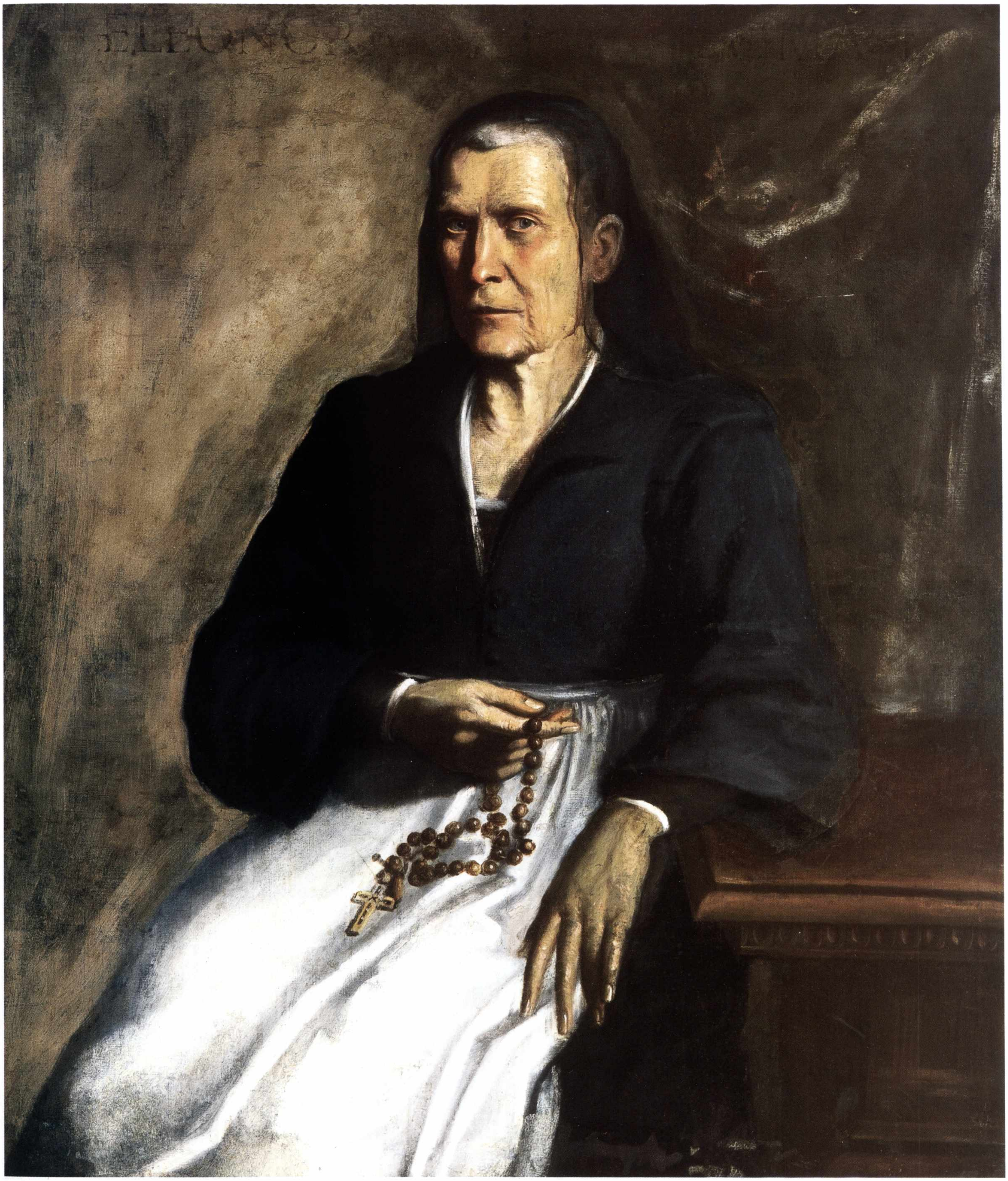
Opera di straordinario e innovativo realismo, il *Ritratto di Eleonora Albani Tomasi* rappresenta uno dei vertici delle capacità ritrattistiche di Cantarini, di cui esprime da un lato la forza dell'influenza artistica su di lui esercitata, in senso sia stilistico sia morale, da Guido Reni, dall'altro la personalissima interpretazione della realtà, priva di qualsivoglia concessione a un concetto di bellezza ideale, così tipico del maestro, tale da poter sfumare o attutire i segni lasciati pesantemente dal tempo e dall'esperienza umana. Una scelta emblematica e di carattere indubbiamente morale è nella rappresentazione della nobildonna priva di qualsiasi ornamento, "*una vedova contadina*", a cui è sufficiente lo sguardo straordinariamente profondo e volitivo a testimoniarne la nobiltà e la risolutezza del carattere (Ambrosini Massari, 2003).

Restaurato agli inizi del XIX secolo, venne apposta sul dipinto l'iscrizione oggi leggibile parzialmente. Attualmente, a causa della perdita delle vernici che originariamente velavano la superficie pittorica, risultano visibili elementi che le foto più antiche non rivelano, come l'ombra, forse una tenda, alle spalle della figura, nonché un probabile 'pentimento', rappresentato dalla spalliera della sedia.

(M.M.)

Bibliografia

M. Mancigotti, *Simone Cantarini "il Pesarese"*, Pesaro 1975, p. 113, tav. IX; P. Bellini in *Simone Cantarini. Disegni incisioni e opere di riproduzione*, catalogo della mostra, a cura di P. Bellini, Sanseverino Marche 1987, p. 21, fig. 3; C. Thiem in *Guido Reni und Europa*, catalogo della mostra, Frankfurt 1988, p. 490, fig. 74, p. 492; A. Colombi Ferretti, *Simone Cantarini*, in *La scuola di Guido Reni*, a cura di E. Negro, M. Pirondini, Modena 1992, pp. 109-132, in particolare p. 112, n. 18; A. Emiliani, *Simone Cantarini*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, I, Milano 1992, pp. 207-218, in particolare p. 210; S. Schifferer in *Il gusto bolognese. Peinture baroque de l'Emile-Romagne*, catalogo della mostra (Nantes-Darmstadt-Bologna 1994), p. 102, n. 28; A.M. Ambrosini Massari in *Simone Cantarini nelle Marche*, catalogo della mostra (Pesaro), Venezia 1997, pp. 87-90, n. 8; A.M. Ambrosini Massari in *Simone Cantarini detto il Pesarese 1612-1648*, catalogo della mostra (Bologna), Milano 1997, pp. 143-144, n. I.38; A.M. Ambrosini Massari in *Il Gran Teatro del Mondo. L'Anima e il Volto del Settecento*, catalogo della mostra, a cura di F. Caroli, Milano 2003, pp. 238-239; A.M. Ambrosini Massari, *Itinerario artistico nelle banche delle Marche*, in *Il filo di Arianna. Raccolte d'Arte delle Fondazioni Casse di Risparmio Marchigiane. Jesi - Macerata - Pesaro*, catalogo della mostra, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Milano 2000, p. 45, fig. p. 43; A.M. Ambrosini Massari, in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, pp. 50-53.


ELEONOR

Simone Cantarini

(1612-1648)

Sacra Famiglia con Santa Marta

Terzo-quarto decennio del XVII secolo
Olio su tela, cm 95 × 72
Provenienza: Banca Popolare Pesarese
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

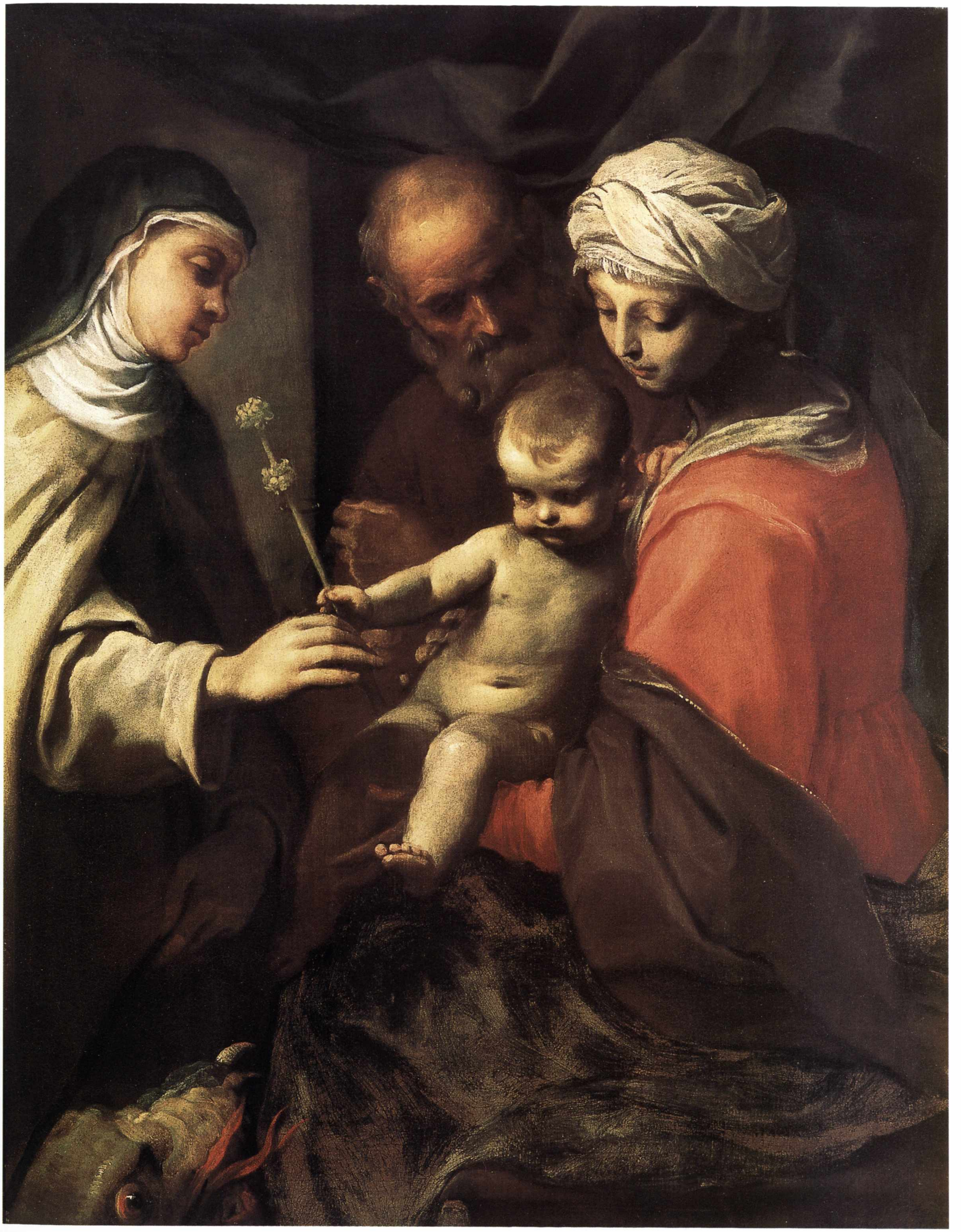
Il dipinto, pubblicato nel 1986, non risulta in alcun modo documentato ed è ritenuto dalla critica opera del periodo giovanile dell'artista o forse prossimo all'inizio della sua attività a Bologna. Vi appaiono infatti con evidenza i caratteri stilistici acquisiti dal pittore nel corso del suo precoce apprendistato presso il veronese Claudio Ridolfi; dominano la tela la dolcezza delle fisionomie, così tipicamente caratterizzate, e l'impasto cromatico ancora fortemente legato ai modelli del Barocci.

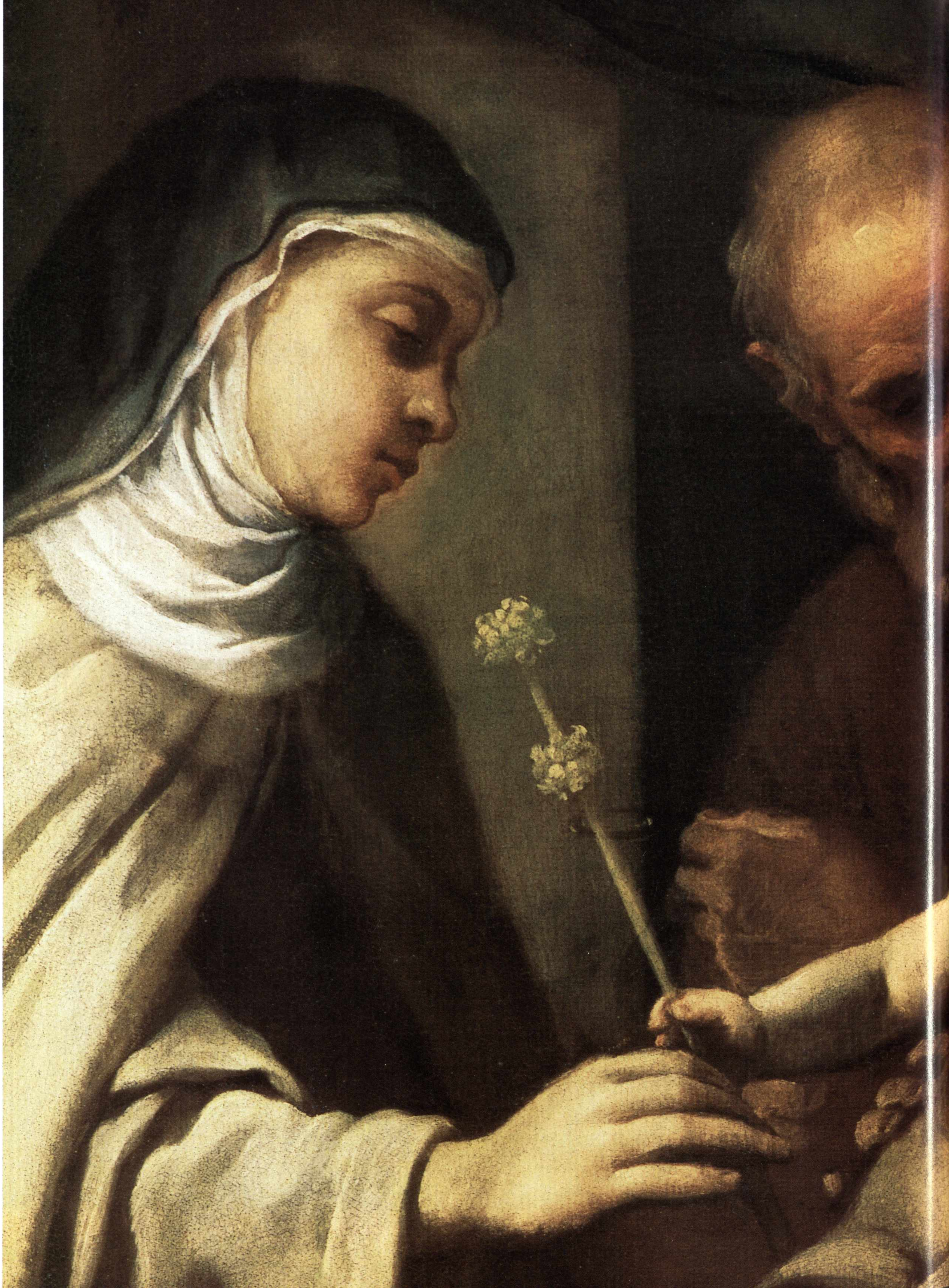
L'atteggiamento schivo e al tempo stesso leggiadro della Vergine sottolinea la differenza tra quest'opera e la più tarda *Sacra Famiglia con San Giovannino che bacia la mano a Gesù* (Roma, Galleria Borghese), nella quale, nonostante la stretta somiglianza della composizione, la soave freschezza giovanile di Maria lascia il posto a un'espressione malinconicamente consapevole, mentre la grazia tenera e affettuosa dei gesti, che pur sempre caratterizza il linguaggio dell'artista, appare diversamente modulata nella struttura più solida delle figure, classicamente atteggiate e direttamente ispirate ai modelli di Guido Reni.

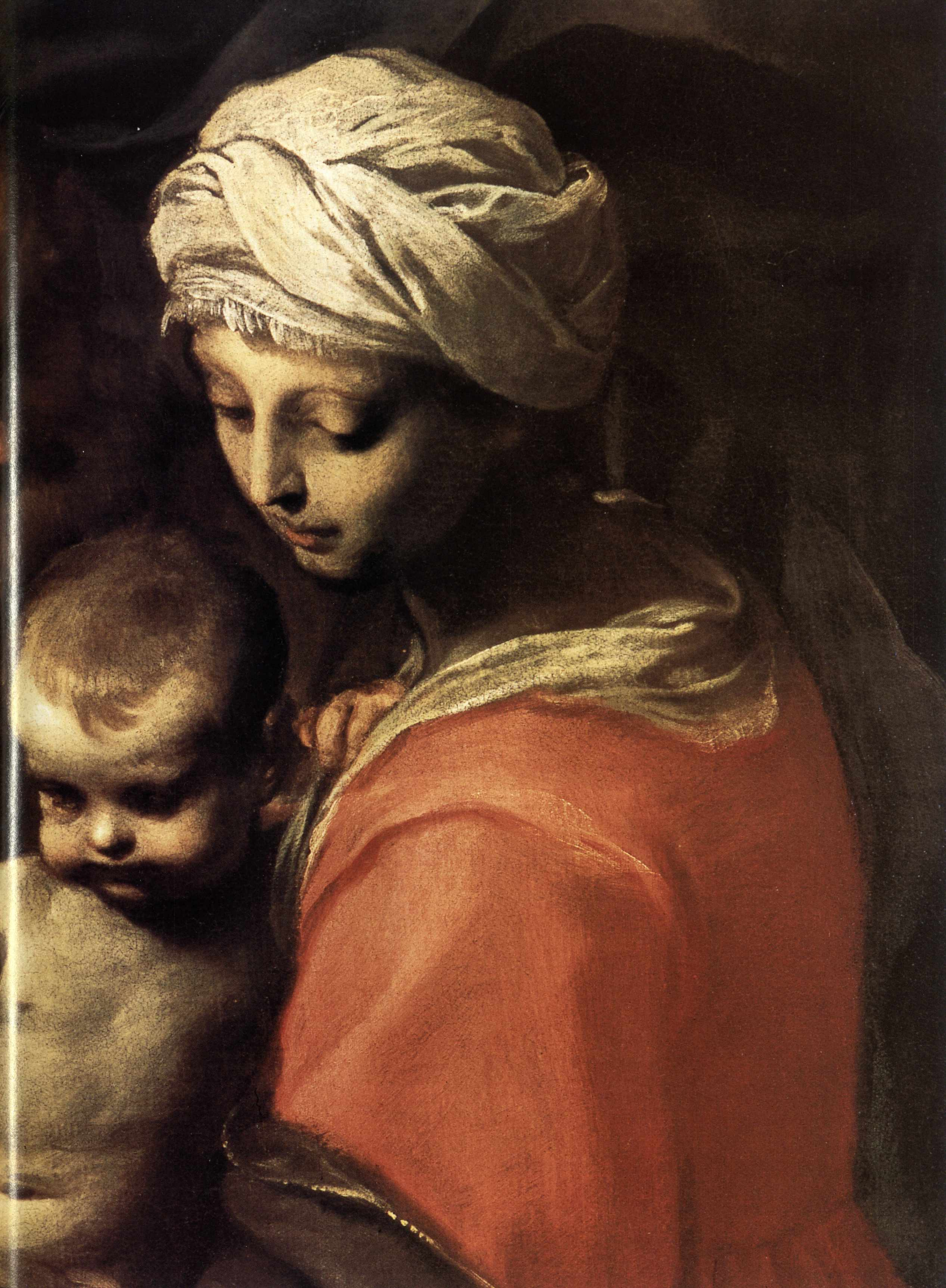
La composizione fu ripetutamente studiata dal pittore (si veda, in particolare, il disegno preparatorio del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga, inv. 107620; cfr. Ambrosini Massari, Venezia 1997), i cui disegni documentano numerose varianti, legate altresì alla rappresentazione di un soggetto connesso all'opera come quello del "Matrimonio mistico di Santa Caterina". Nel dipinto Santa Marta, nella consueta severa veste monacale, è affiancata dal drago che, secondo il racconto agiografico tratto dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, fu ammansito mediante l'aspersione con l'acqua benedetta e quindi legato con la cintura della santa. A ciò allude l'attributo del ramoscello, che qui Marta porge al Bambino quasi come trastullo, nel quale il pittore ha rappresentato con precisione la pianta officinale dell'issopo, simbolo di umiltà e purificazione, usata dai primi cristiani come aspersorio e probabile lontano modello dello strumento liturgico attuale.

(M.M.)

BIBLIOGRAFIA
A. MAZZA in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra, Bologna 1986, p. 399, n. 131; A. MAZZA in *L'Arte in Emilia e in Romagna. Da Correggio a Morandi*, catalogo della mostra (Ibaraki), Bologna 1990, p. 119, n. 245; *Da Correggio a Crespi. Pittura dal Cinquecento al Settecento in Emilia e in Romagna*, catalogo della mostra (Praga), a cura di A. Emiliani, M. Scolaro, Bologna 1991, p. 80, n. 40; A. COLOMBI FERRETTI in *La Scuola di Guido Reni*, a cura di E. Negro, M. Pirondini, Modena 1992, pp. 112, 122, 134, n. 107; A. EMILIANI, *Simone Cantarini*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, I, Milano 1992, p. 49; A.M. AMBROSINI MASSARI in *Simone Cantarini nelle Marche*, catalogo della mostra (Pesaro), Venezia 1997, pp. 68-70, n. 2; A.M. AMBROSINI MASSARI in *Simone Cantarini detto il Pesarese 1612-1648*, catalogo della mostra (Bologna), Milano 1997, p. 76, n. I.4; A.M. AMBROSINI MASSARI in *Seicento Eccentrico*, catalogo della mostra (San Leo), a cura di A. De Marchi, Firenze 1999, pp. 162-163, n. 62; A.M. AMBROSINI MASSARI in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, pp. 49-50.







Simone Cantarini

(1612-1648)

Erminia tra i pastori

Quarto-quinto decennio del XVII secolo
Olio su tela, cm 167 × 134
Provenienza: Banca Popolare dell'Adriatico
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

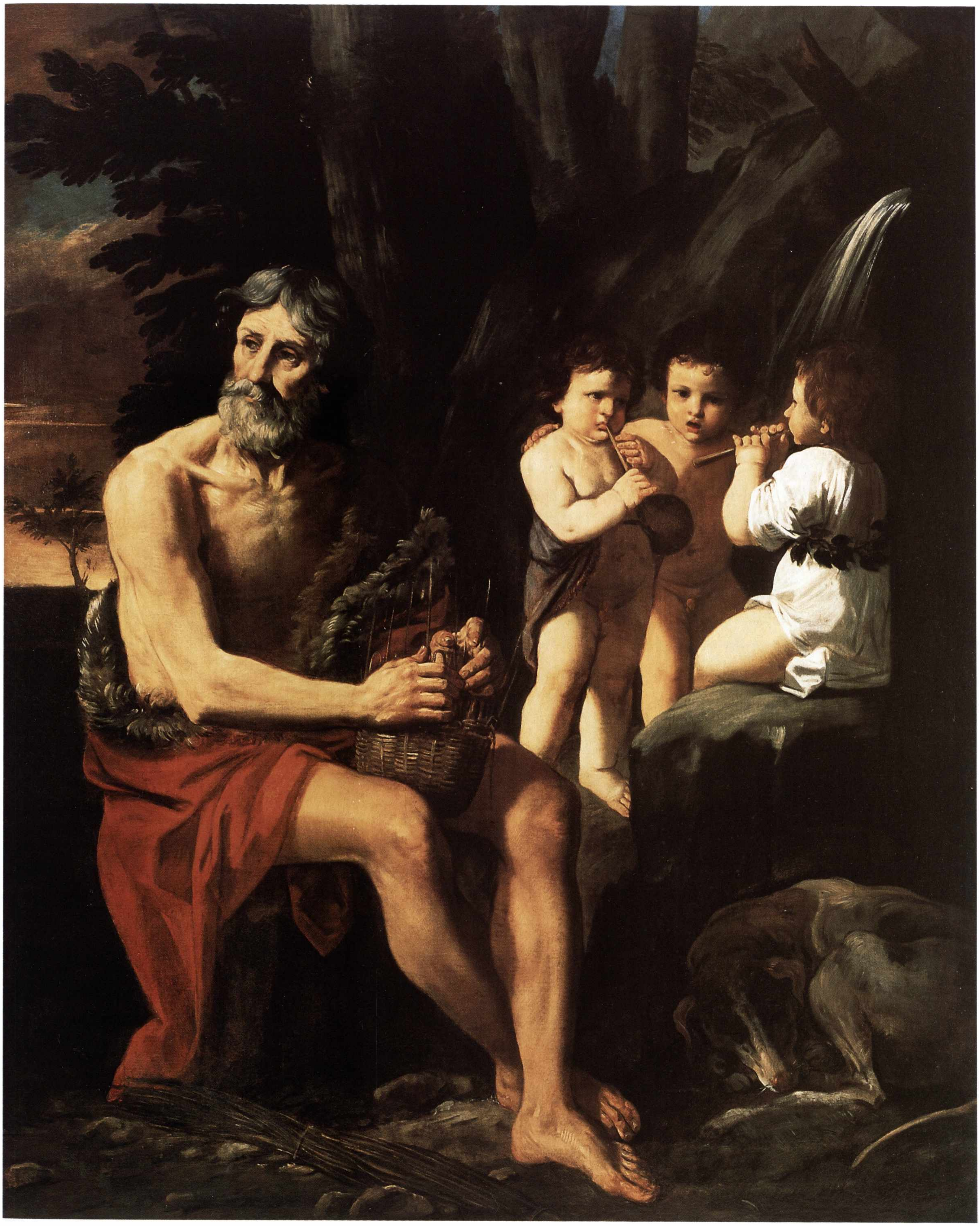
Il dipinto è stato riconosciuto come opera di Simone Cantarini da Daniele Benati (1995) e il soggetto giustamente individuato nel celebre episodio del VII canto della *Gerusalemme Liberata*, in cui vengono esaltate le gioie che derivano dalla semplicità della vita pastorale. Erminia, risvegliatasi dopo il suo lungo peregrinare in un luogo agreste, si imbatte nella famiglia di un pastore: "*Ma son, mentr'ella piange, i suoi lamenti / rotti da un chiaro suon ch'a lei ne viene, / che sembra ed è di pastorali accenti / misto e di boscareccie inculte avene. / Risorge, e là s'indrizza a passi lenti, / e vede un uom canuto a l'ombre amene / tesser fiscelle a la sua greggia a canto / ed ascoltar di tre fanciulli il canto*" (VII, 6). La particolarità iconografica sta nell'assenza della protagonista, Erminia, e nel ruolo di assoluto primo piano riservato al vecchio pastore affiancato dal gruppo dei tre fanciulli, che, in veste di musici-cantori, infondono alla scena un'aura agreste e quasi misteriosamente iniziatica. Il dipinto presenta i caratteri della produzione più matura dell'artista, contraddistinta da composizioni in cui, accanto all'aspetto monumentale delle figure, emerge un sentimento più profondo della natura, comune ad altre opere tarde del pittore, come il *Giudizio di Paride* (Pesaro, Fondazione Cassa di Risparmio) o l'incisione raffigurante *Mercurio e Argo*. È stato ipotizzato che l'assenza di Erminia nella scena possa indicare l'esistenza di un *pendant* mancante (Benati, 1995), stante la pur rara esistenza di opere concepite su due tele in ambito bolognese; il dipinto esprime tuttavia un senso di equilibrata e monumentale completezza.

Un pentimento è visibile in corrispondenza della spalla sinistra del pastore, segno della continua sperimentazione condotta dall'artista e spinta fino alla tecnica del non-finito nella fase estrema della sua attività. A questa sua particolare dimensione poetica sono state associate le "*dure e inesorabili vicende dell'esistenza*" del pittore (M. Cellini in *Simone Cantarini detto il Pesarese 1612-1648*, catalogo della mostra [Bologna], Milano 1997, p. 200, n. I.62.; Ambrosini Massari, 2003). Una disposizione d'animo, forse, non lontana da quella che lo stesso Torquato Tasso, deluso dalla vita, esprime in chiave autobiografica attraverso il vecchio pastore: la ricerca di una felicità irraggiungibile, la constatazione che ad essa si arriva col reprimere ogni "*voglia ambiziosa e vana*". Anch'egli, nella giovinezza, fuggì dal paese natio, conobbe le "*inique corti*". Un ripiegamento sulla propria coscienza che rende quasi vana, pur sottintendendola, la presenza della fanciulla: "*Il vecchio che conforta la fanciulla è il poeta che conforta la propria anima. Il dialogo è un soliloquio*" (E. Donadoni, *Torquato Tasso*, Firenze 1920, pp. 229-303).

(M.M.)

Bibliografia

D. Benati, *Antologia di dipinti antichi*, Milano 1995, pp. 30-31; A.M. Ambrosini Massari in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, pp. 55-57.



Anonimo pittore di battaglie

Battaglia tra cavalleria cristiana e cavalleria turca

Seconda metà del XVII secolo
Olio su tela, cm 65 × 102
Provenienza: Cassa Autofilotramvieri Roma
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

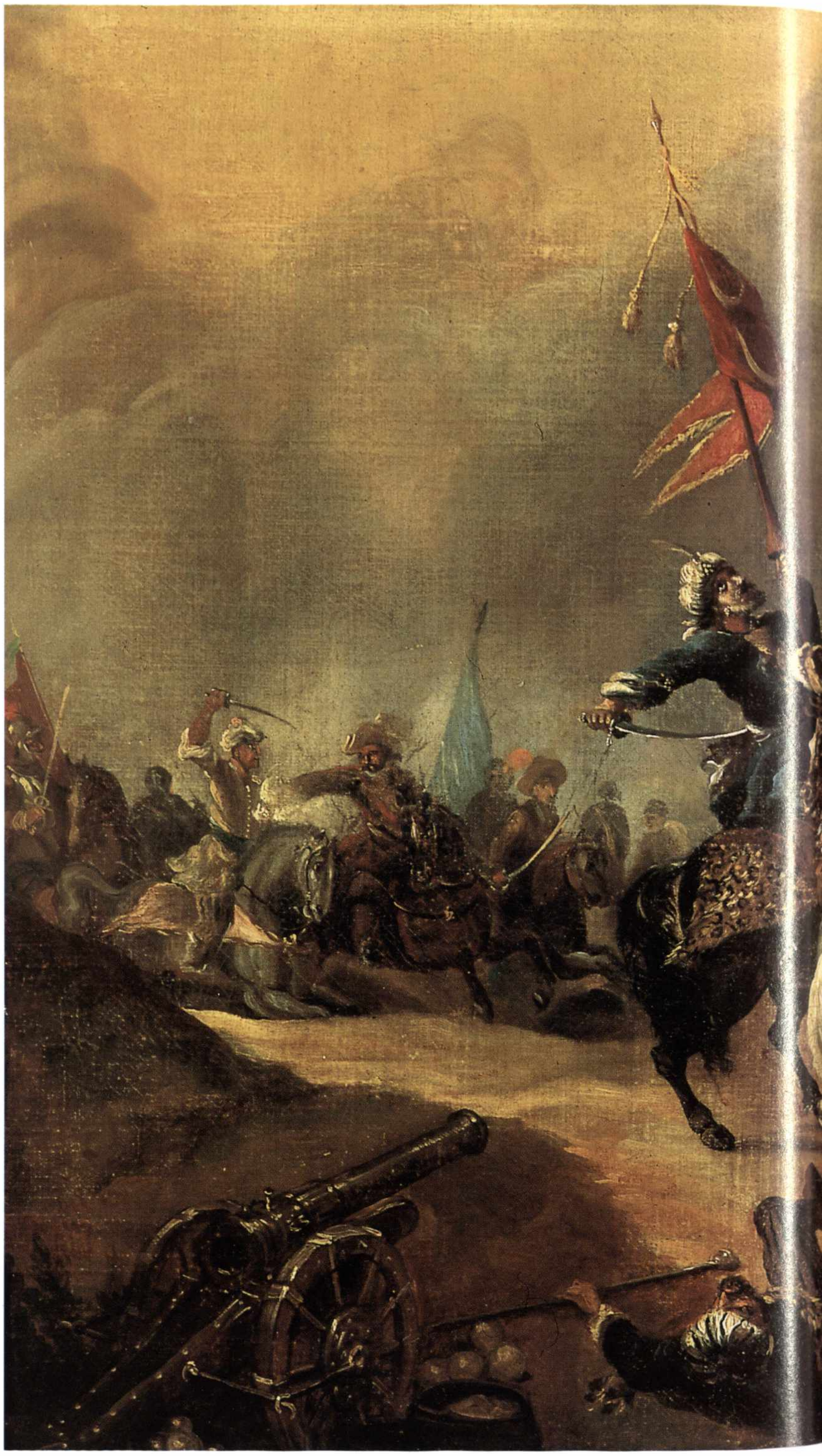
Il dipinto, databile alla seconda metà del Seicento, presenta alcune rigidezze stilistiche che non permettono di riferirlo ad un protagonista del genere pittorico delle battaglie, assai diffuso nel XVII secolo.

L'opera costituisce comunque un'interessante testimonianza del successo di queste rappresentazioni: il suo autore guardò ad artisti come Michelangelo Cerquozzi, Salvator Rosa e Jacques Courtois, detto il Borgognone, al quale ultimo è stato riferito al momento dell'acquisizione.

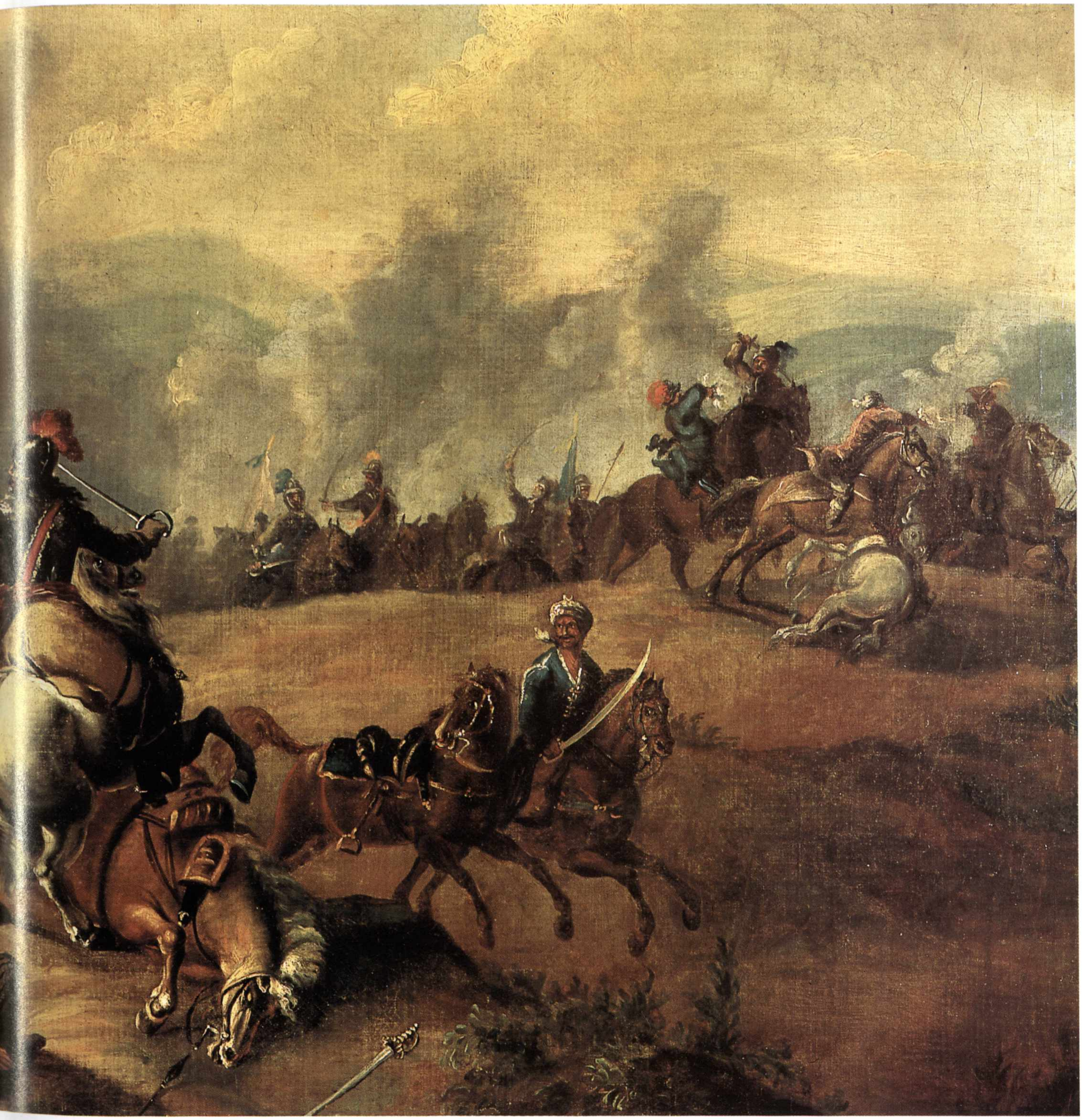
Sul piano compositivo, una caratteristica dell'anonimo autore di questo dipinto potrebbe essere tuttavia l'esclusiva attenzione alla battaglia e a suoi particolari momenti.

La scena presenta in primo piano a sinistra l'artigliere turco caduto nella postazione del cannone, con i proiettili e il secchio vicino alla pesante arma; il combattimento centrale tra i due cavalieri, con l'orientale, recante il vessillo rosso con le mezzelune, abbattuto dal cristiano con l'elmo piumato ricorrente nei personaggi raffigurati da Rosa e Courtois. Questo episodio centrale viene osservato dal turco inquieto che cavalca nell'avvallamento del terreno; sullo sfondo è la vista generale della battaglia tra gli altri cavalieri. La polvere e il fumo della battaglia si alzano a coprire l'incerto profilo azzurrino delle montagne sullo sfondo, negando di fatto lo spazio ad un'apertura paesistica, che è invece motivo consueto in queste rappresentazioni.

(S.B.)



BIBLIOGRAFIA
Inedito.



Lorenzo Pasinelli

(1629-1700)

Allegoria della Musica

1650 circa
Olio su tela, cm 90 × 80
Provenienza: Banca Popolare Pesarese
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

La provenienza dell'opera è sconosciuta, ma precede l'altra, non rintracciata ma ricordata nella biografia di G.P. Zanotti (*Nuovo fregio di gloria a Felsina sempre pittrice nella vita di Lorenzo Pasinelli pittor bolognese,* Bologna 1739), presente nella collezione del nobile Alessandro Fava, come *pendant* di una *Allegoria della Poesia*, databile al 1665 (oggi in collezione privata).

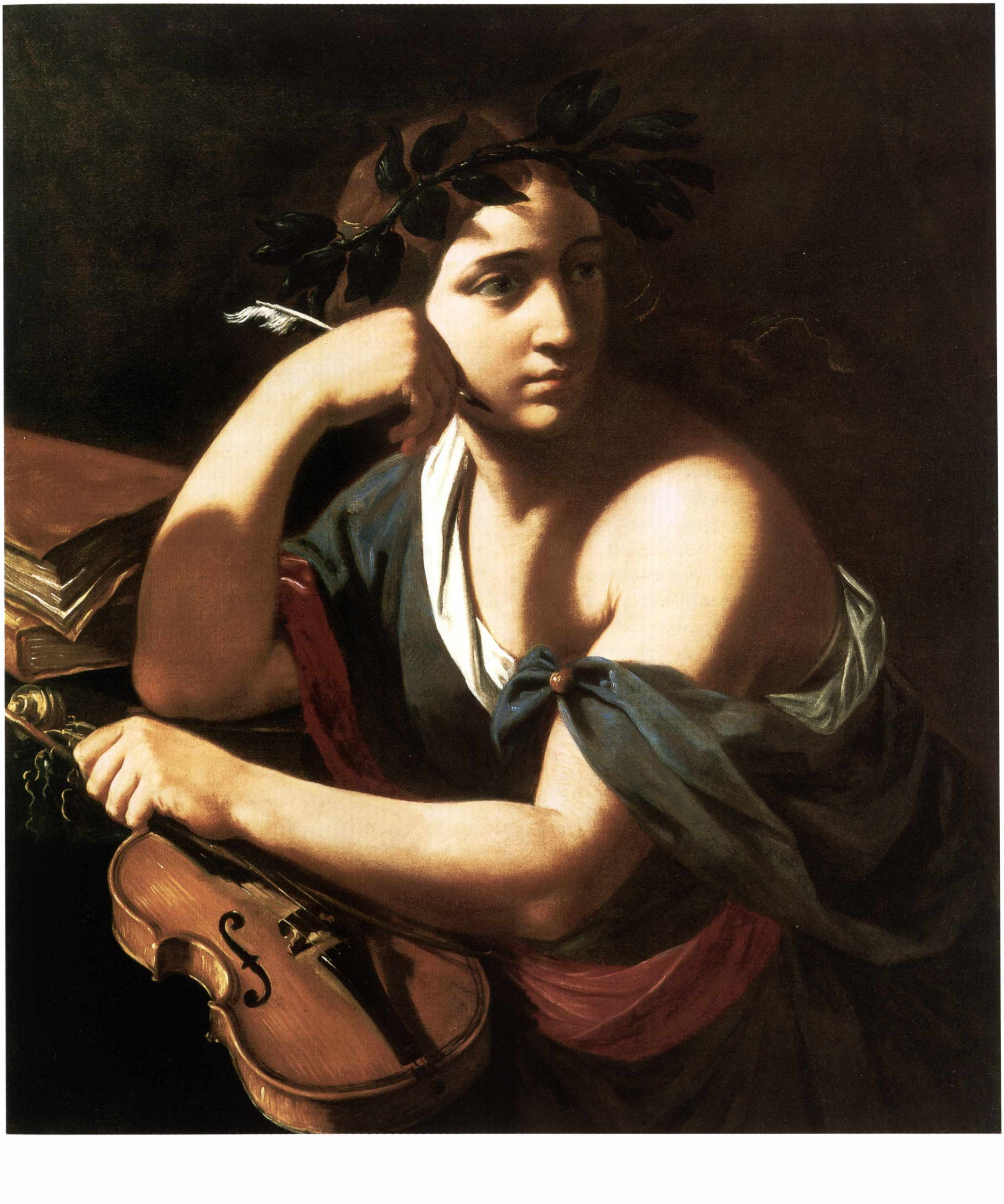
Il modello di riferimento della figura è certamente il Reni, in particolare, come notato già da Angelo Mazza, le sue *Maddalene*, dalla posizione giocata sul contrapposto, e dalle forme morbide ed abbondanti. Anche la luce gioca sugli incarnati, sottolineandone le rotondità che, tuttavia, sono nascoste dalle ampie vesti che coprono il petto. Sul capo è la corona di alloro, attributo consueto di Apollo e ricordo dell'amata Dafne, trasformata in quella pianta, per sfuggire alla sua passione. Fra le dita la penna d'oca, con la punta piena d'inchiostro, pronta per scrivere la musica sul pentagramma che, tuttavia, non compare. Accanto alla figura sono solo libri chiusi, si intravede un rotolo, ma nulla induce a ritenere che si tratti di quaderni musicali. Allusivo alla musica è solo il violino con l'archetto, non in posizione pronta per suonare, ma solo strumento di corredo per un'allegoria in cui la musica non si sente né si immagina. Lo sguardo della fanciulla è infatti diretto fuori del dipinto, nessuna attenzione è rivolta all'osservatore, non c'è riferimento morale alla musica come veicolo 'alto', solo, forse, il momento legato all'ispirazione che porta alla stesura di una musica nuova, ancora da inventare.

Il dipinto, rintelato in tempi recenti, è stato attribuito anche a Simone Cantarini e appare in discrete condizioni di conservazione.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA

P. BELLINI in *Simone Cantarini. Disegni incisioni e opere di riproduzione*, catalogo della mostra, a cura di P. Bellini, Sanseverino Marche 1987, p. 26, figg. 3b, 38; A. MAZZA in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari,Villa Verucchio 2003, pp. 77-78.



Dirck van der Lisse

(doc. dal 1630 - 1669)

Diana e Atteone

Metà del secolo XVII
Olio su tela, cm 113 × 150
Provenienza: Banca Popolare Abruzzese Marchigiana
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

L'opera, riferibile a Dirck van der Lisse, e databile alla metà del secolo XVII, è stata pubblicata nel 2003 (F. Bottacin).

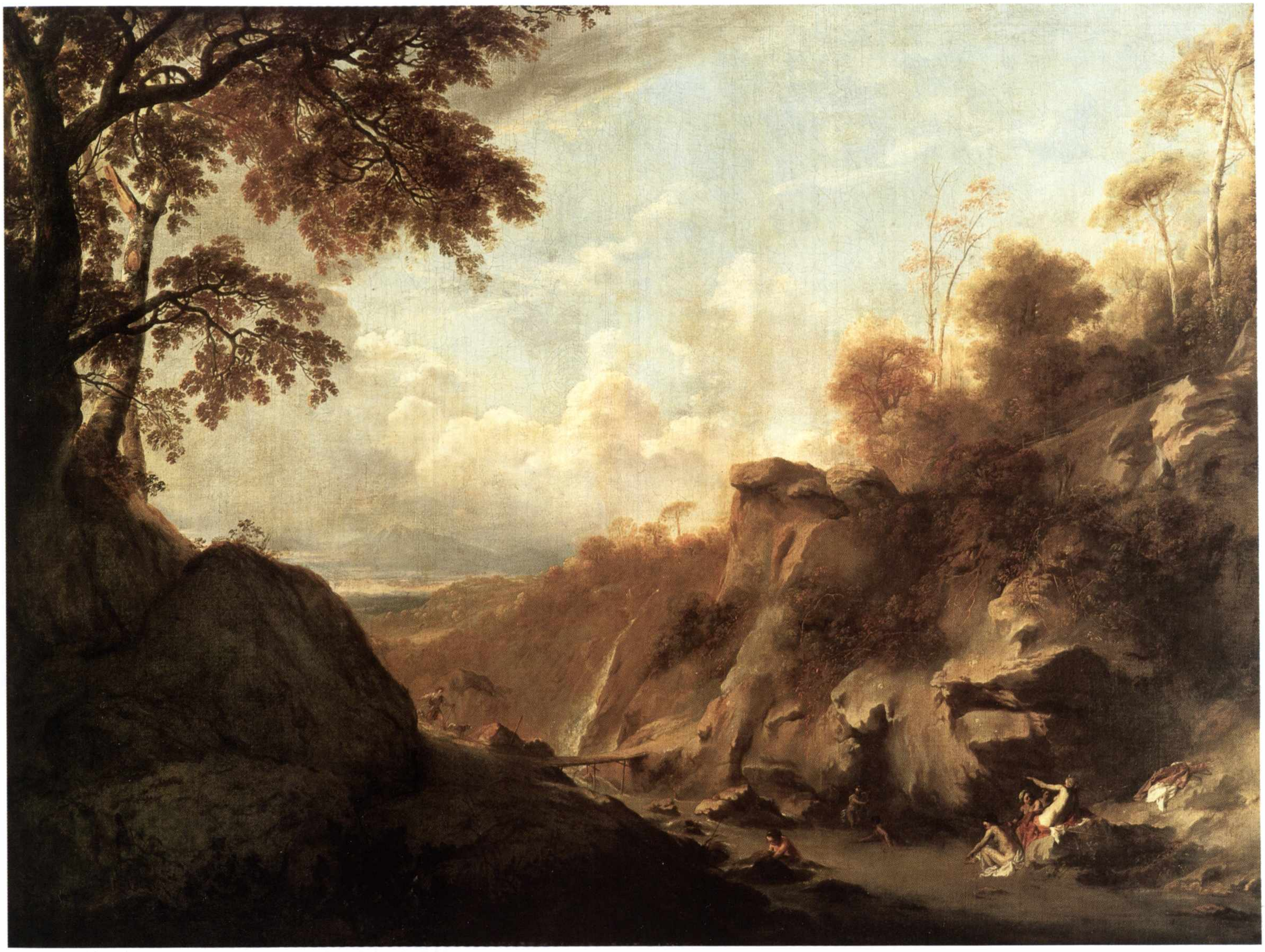
L'autore, documentato a L'Aja dal 1630, fu allievo di Cornelis van Poelenburgh, del quale riprese non solo lo stile pittorico ma anche la predilezione per soggetti biblici e mitologici.

Il dipinto è confrontabile con il *Bagno di Diana* della Gemäldegalerie di Berlino – opera firmata –, come dimostrano la rappresentazione delle rocce e le figure: particolarmente evidente la similitudine tra la ninfa intenta a bagnarsi, seduta sulla roccia a sinistra di Diana, e l'analogo personaggio sempre nel quadro berlinese, ove è però raffigurato su un piano più ravvicinato. Inoltre, la dea è seduta in posizione simile sulla roccia, con la sostanziale variante, rispetto all'altro dipinto, del braccio sinistro che indica l'arrivo di Atteone con i cani sull'altra riva della sorgente. Il cacciatore è ancora ignaro della tremenda punizione che lo avrebbe atteso per avere sorpreso Diana nuda: la trasformazione in cervo, inseguito e sbranato dai suoi stessi cani (Ovidio, *Metamorfosi*, III, 173-252).

La scena naturale è pervasa da una luce dorata; i pochi colpi di luce servono a evidenziare le asperità rocciose di un paesaggio pittoricamente assai morbido e tranquillizzante nell'approccio con il racconto mitologico. Una luminosità ancora più esaltata dal pittore, che in primissimo piano raffigura erba e roccia di un punto della riva in ombra, come se l'artista, e chiunque osservi, fossero maliziosamente parte della scena.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA
F. BOTTACIN in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, p. 80.



Mattia Preti

(1613-1699)

Allegoria della Poesia

Seconda metà del XVII secolo
Olio su tela, cm 90 × 74
Provenienza: Banca Popolare dell'Adriatico
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

La figura femminile, con il capo coperto da un velo leggero e ammantata d'azzurro, tiene nelle mani un volume, un calamo e una corona d'alloro. Gli attributi iconografici sembrano indicare si tratti della musa Calliope, personificazione della poesia. Tuttavia l'evidente perdita delle velature originali e il cattivo stato di conservazione, in particolare nella zona inferiore del dipinto, lasciano intravedere i segni di numerose ridipinture, che non escludono il possibile successivo adattamento di un soggetto in origine diversamente connotato.

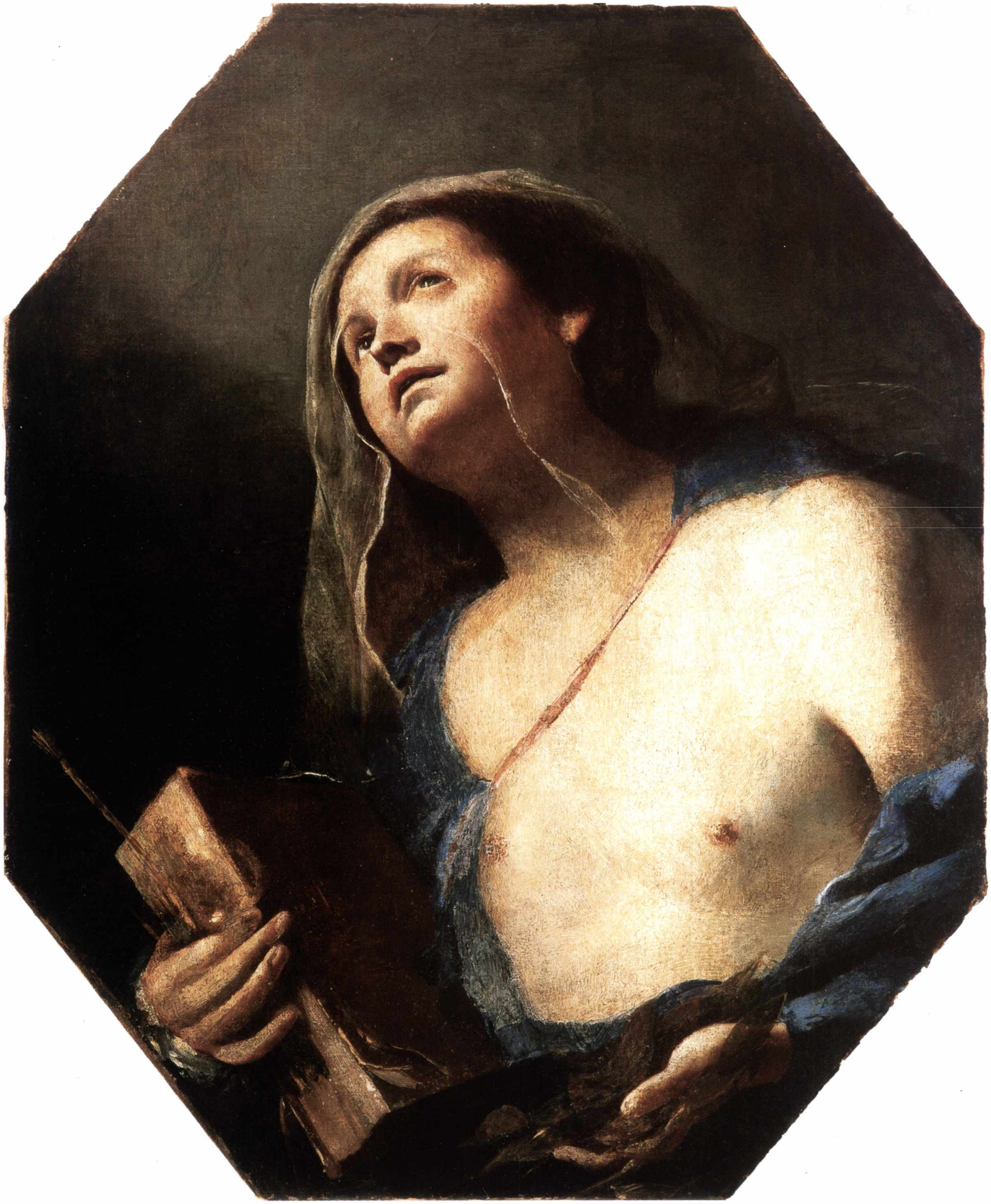
La figura esprime tuttavia un rapimento estatico di natura intrinsecamente drammatica, più vicino allo spirito mistico di una santa martire che alla soave ineffabilità di una musa.

Nell'attribuire il dipinto a Mattia Preti, ne è stata rilevata la somiglianza iconografica con alcune delle opere realizzate dal pittore tra il sesto e il settimo decennio del XVII secolo, tra le quali la *Santa Veronica con il sudario* (Los Angeles County Museum of Art), la *Santa Maria Maddalena* (Roma, Galleria Doria Pamphilj), il *Martirio di Santa Caterina* (La Valletta, Museum of Fine Arts) e *Boezio consolato dalla Filosofia* (New York, già Sotheby's), quest'ultima riferibile al 1680 circa (Semenza, 2003). Il tema della rappresentazione allegorica delle arti non è peraltro nuovo all'artista, a cui è attribuita, anche se non concordemente, l'*Allegoria della Pittura, Architettura e Scultura* (Napoli, collezione privata) probabilmente eseguita negli anni successivi al 1670, quando per i Cavalieri di Malta il pittore rivestiva anche il ruolo di architetto (*Mattia Preti. Dal segno al colore*, a cura di E. Corace, Roma 1995, pp. 38-39).

Lo scorcio dal basso e la forte illuminazione che si irradia dall'alto sul soggetto rappresentano una delle più riconoscibili impronte stilistiche dell'artista, che elabora in modo personale gli esiti tanto del caravaggismo quanto della pittura emiliana di Domenichino e Lanfranco. Il principale biografo del pittore, Bernardo De Dominici, nell'illustrarne la tecnica esecutiva, racconta che, dopo aver abbozzato una prima idea grafica del soggetto, Preti procedeva con il disegno vero e proprio "*ponendo il modello su di un palco fatto apposta con alcuni scalini larghi per comodo dell'azione; ed il lume veniva da una finestra, alta dieci palmi da terra*" (B. De Dominici, *Vite dei pittori, scultori et architetti napoletani*, Napoli 1742-1745, III, p. 385). Il formato ottagonale dell'opera suggerisce l'ipotesi di una sua destinazione nell'ambito di un progetto decorativo.

(M.M.)

BIBLIOGRAFIA
G. SEMENZA in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, pp. 60-61.



Salvator Rosa (attr.)

(1615-1673)

Paesaggio con due eremiti (i Santi Antonio abate e Paolo?)

1660-1670
Olio su tela, cm 65 × 48
Provenienza: Banca Popolare Abruzzese Marchigiana
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

Il dipinto, reso noto da Anna Cerboni Baiardi, è stato considerata copia autografa del *Paesaggio con i Santi Antonio abate e Paolo eremita* della collezione di sir Denis Mahon.

Nell'originale londinese la presenza del corvo rendeva inequivocabile il riconoscimento dei due eremiti, mentre nel caso in esame non si può stabilire con altrettanta certezza l'identificazione dei due personaggi. Essi sono raffigurati in basso, a sinistra, completamente immersi in uno splendido paesaggio roccioso, particolarmente caro all'eclettico pittore intorno agli anni sessanta del XVII secolo.

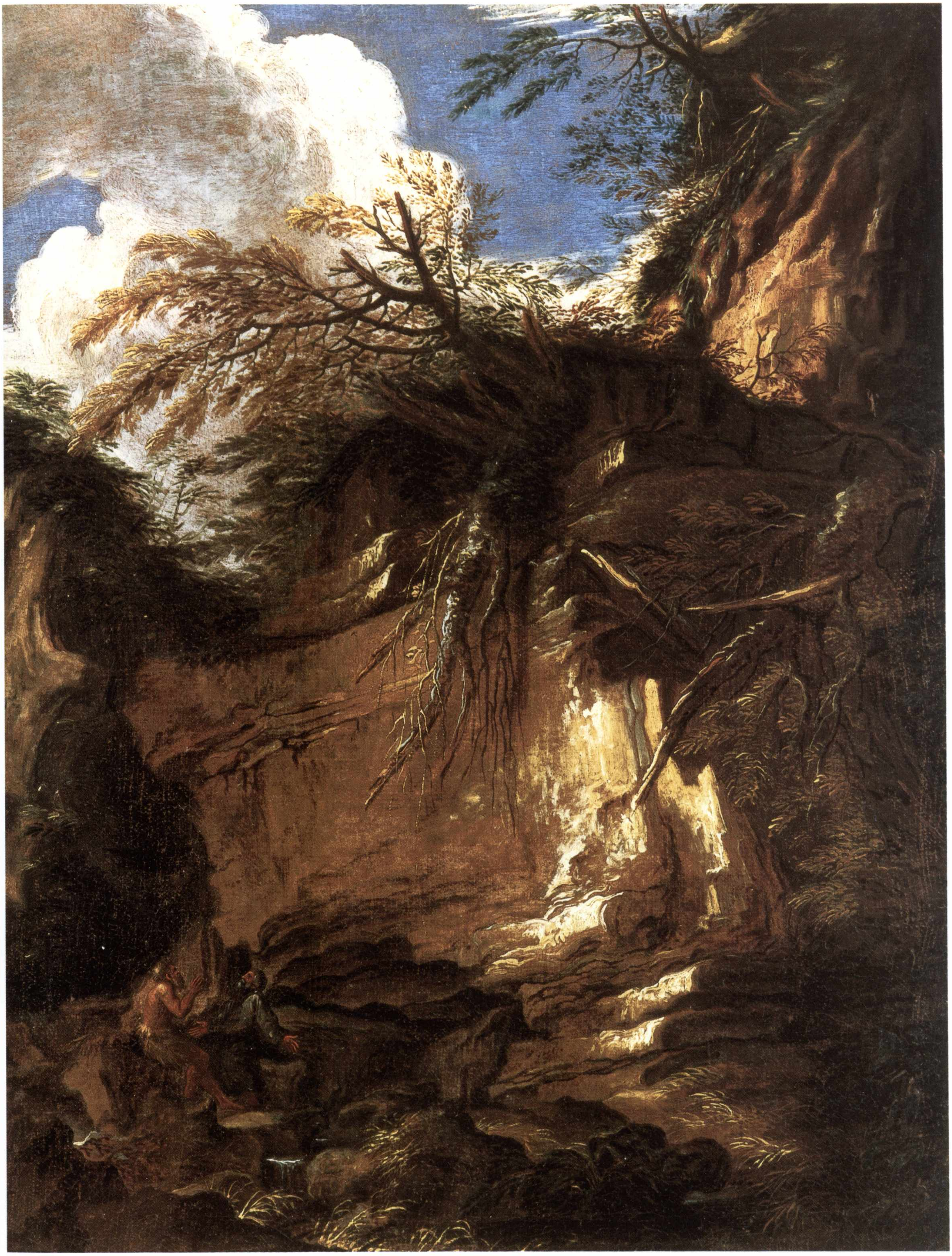
È proprio in questa fase finale che l'artista si dedicò alla raffigurazione di una natura impervia e minacciosa, in cui le figure di piccole dimensioni sono assolutamente di supporto, senza che quasi ci si renda conto della loro presenza. Si noti il particolare dell'albero al ciglio del dirupo, le cui radici si proiettano verso l'antro, caratterizzato dalle rocce in piena luce, zona ove l'accostamento delle diverse tonalità dei colori genera una forte emozione.

Quanto nelle *Battaglie* del Rosa sembra percepirsi l'odore del combattimento, la polvere sollevata dai cavalli, le nubi dense di calore, tanto in questi paesaggi la natura ha il sopravvento: generatrice di incubi terrifici, l'uomo ne è completamente succubo: l'ambiente ideale per i due eremiti, estranei alla rasserenante vita cittadina.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA

A. CERBONI BAIARDI in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, pp. 64-67.



Ambito di Carlo Maratti

Allegoria della Speranza

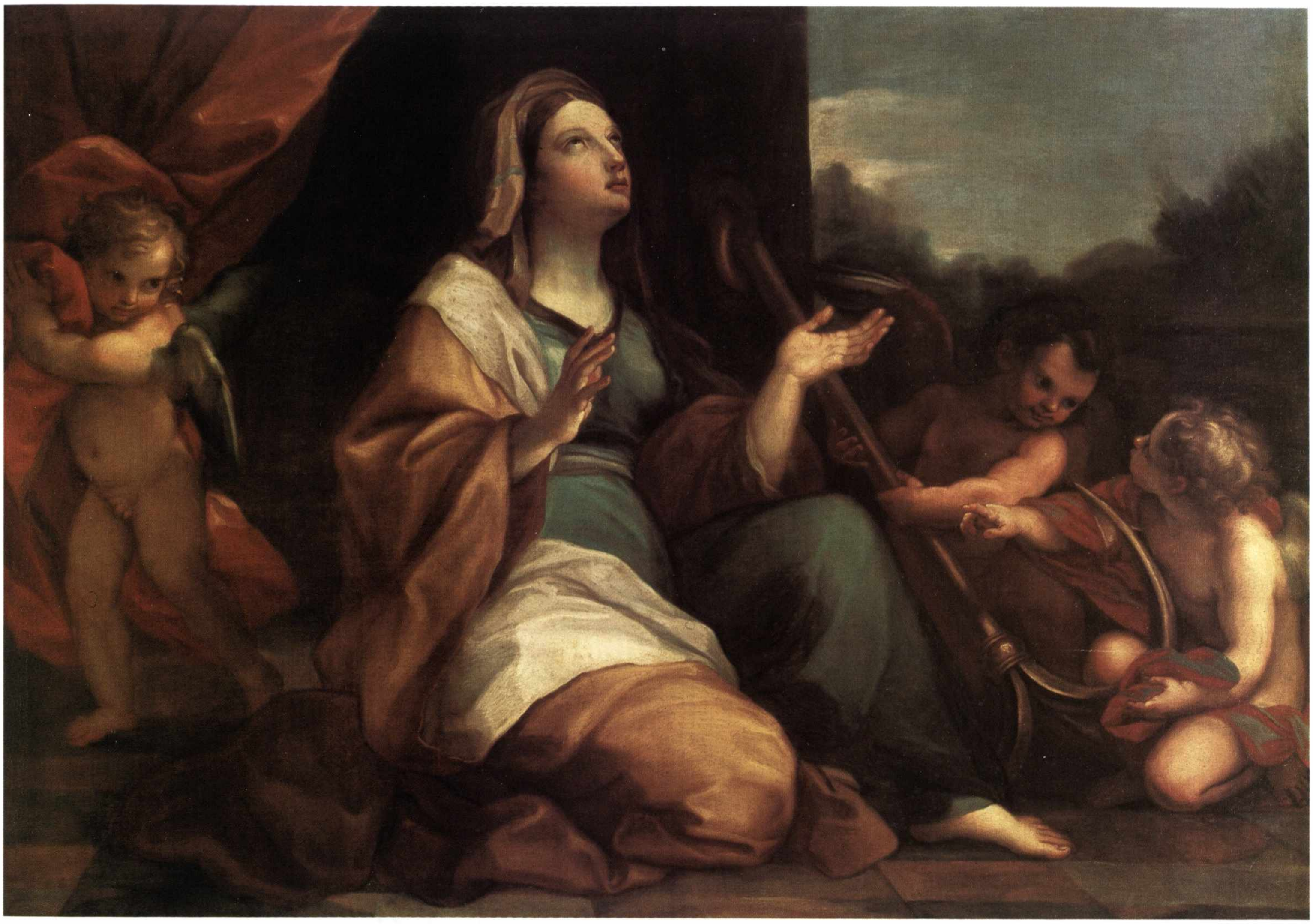
Seconda metà del XVII secolo
Olio su tela, cm 121 × 171
Provenienza: Banca Popolare Pesarese
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

Seminginocchiata, lo sguardo rivolto al cielo, la figura femminile è riconoscibile come allegoria della Speranza per il consueto attributo dell'ancora visibile alla sua destra, quasi nascosta e tratta in evidenza dai putti, secondo il passo di San Paolo: "*In essa infatti* [la Speranza] *noi abbiamo come un'ancora della nostra vita* [...] *la quale penetra fin nell'interno del velo del santuario*". In una comunicazione scritta del 1986 Andrea Emiliani ha ritenuto possibile l'attribuzione del dipinto alla mano di Carlo Maratti (1625-1713), ravvisandovi un'esecuzione riferibile a "*una sua fase giovanile ancora visibilmente influenzata dal maestro Andrea Sacchi*". A fronte di un'opera comunque interessante anche se non completamente convincente sul piano qualitativo rispetto ai livelli espressi dall'artista, permane tuttavia ancora oggi la difficoltà di pervenire a quella certezza attributiva auspicata dallo studioso, in assenza sia di riferimenti precisi espressi dalla maggiore fonte relativa alla vita dell'artista, Giovan Pietro Bellori (1672), sia di più circostanziate indicazioni documentarie.

Nel dipinto appaiono i tratti propri del linguaggio rigorosamente equilibrato ed elegante del Sacchi, presso il quale Maratti iniziò appena dodicenne il proprio apprendistato. Alla severità di impianto e all'accentuato linearismo che esalta il puro disegno del volto femminile si accosta la maggiore vivacità dei putti; le testine dalle capigliature a ciocche scomposte, gli occhi dal tratto allungato, lo stesso movimento frusciante delle stoffe richiamano tratti della pittura del Lanfranco: convergenze linguistiche riscontrabili proprio nella fase giovanile dell'artista, che, dopo aver collaborato con il maestro negli affreschi del Battistero Lateranense (1646 circa), assurgerà definitivamente agli onori nel 1650 con la sua prima opera pubblica, il *Presepe* della chiesa romana di San Giuseppe dei Falegnami, "*di un neocorreggismo filtrato attraverso i precetti del Sacchi*" (S. Rudolph, *Carlo Maratti*, in *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra, Roma 2000, II, p. 442).

(M.M.)

Bibliografia
Inedito.



Giovanni Venanzi

(1629-1704)

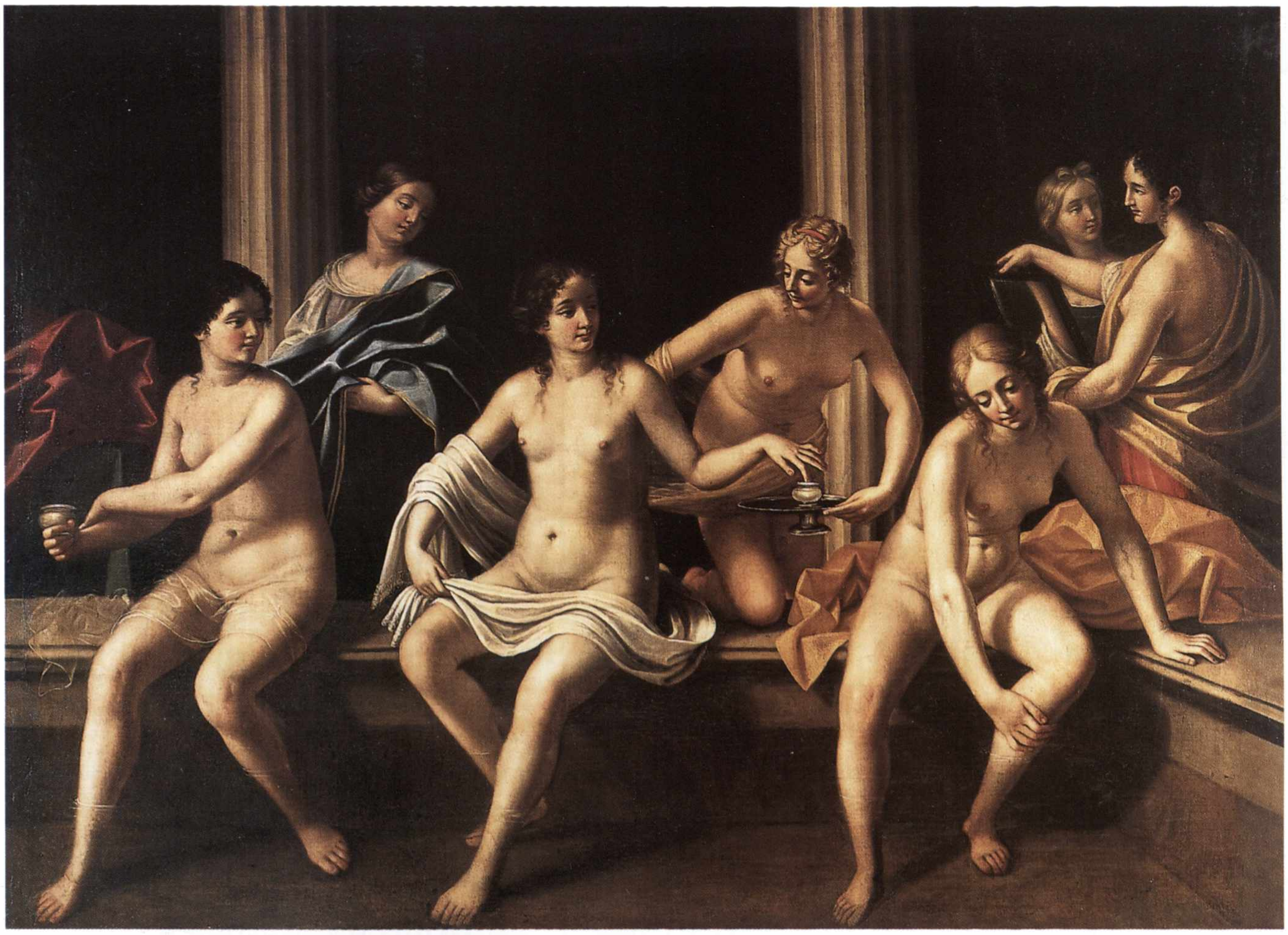
Psiche levata dal letto
La toeletta di Psiche

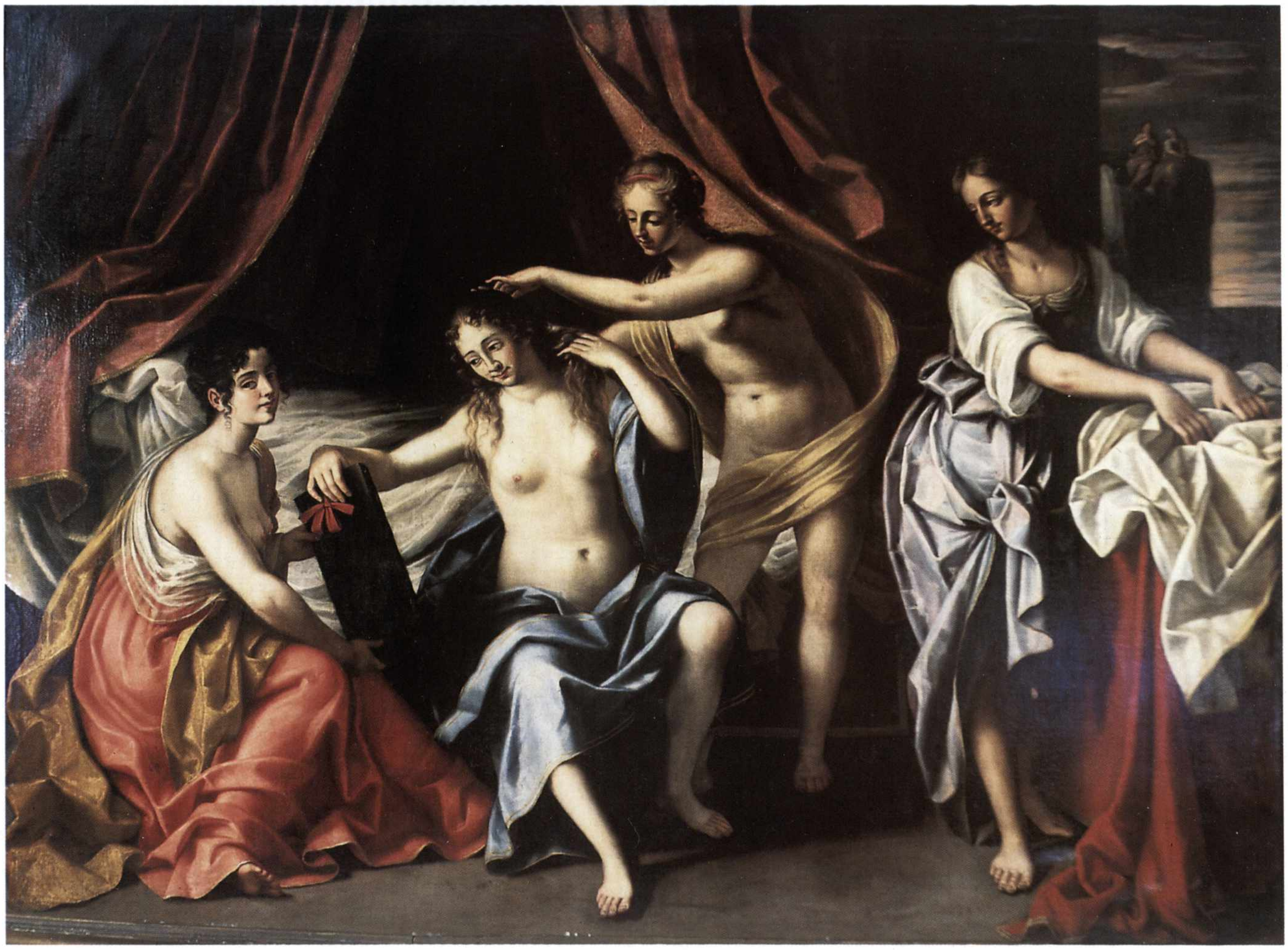
1676
Olio su tela, cm 191,5 x 265
Provenienza: Banca Popolare Pesarese e Ravennate
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

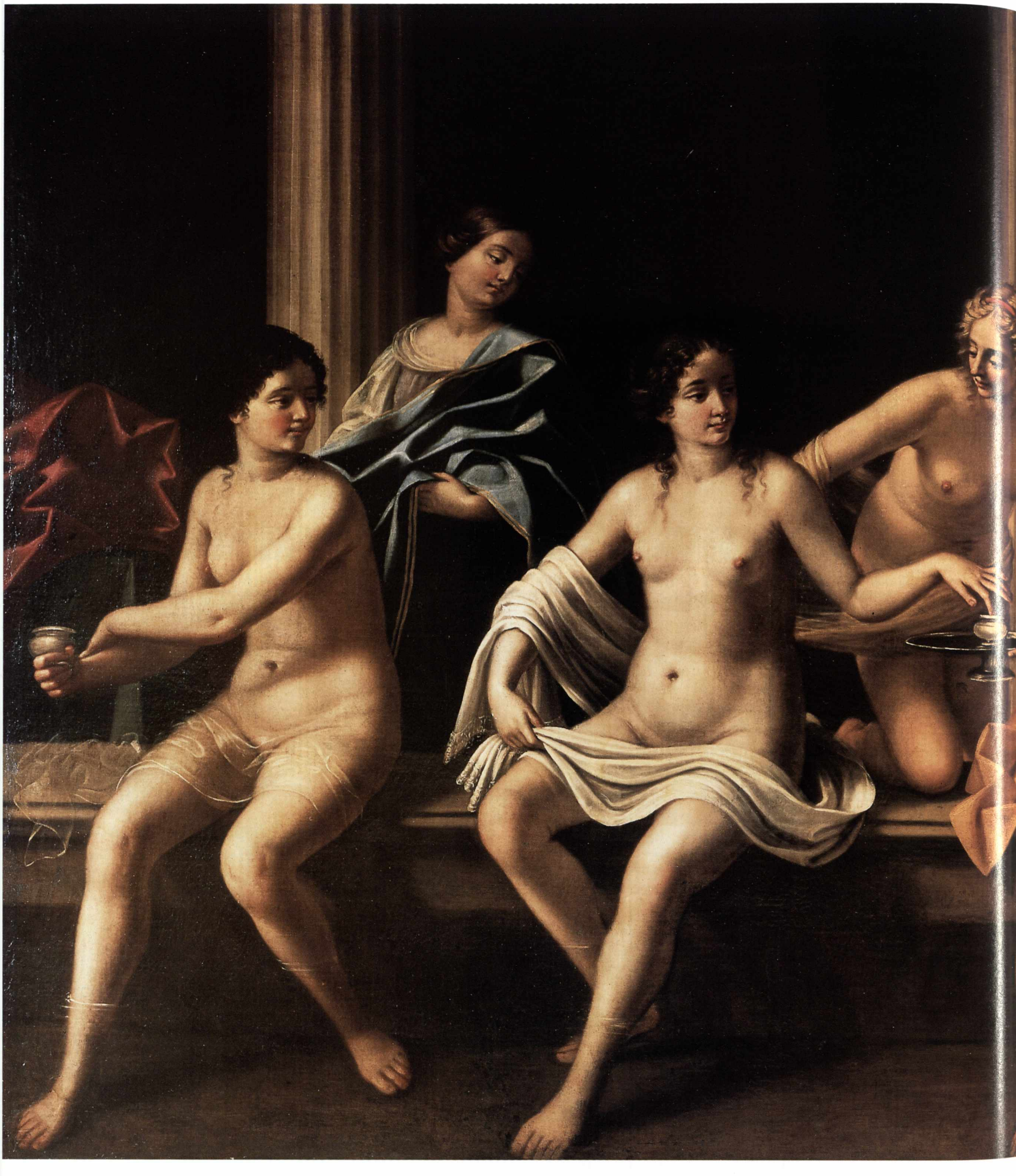
Il dipinto *Psiche levata dal letto*, firmato e datato "*Ioannes Venantius Pisauriensis Ft* MDCLXXVI" sul bordo del drappo che scende dal letto, dietro la figura che sta pettinando Psiche, è importante per ricostruire il catalogo e la biografia del pittore pesarese Giovanni Venanzi. Secondo quanto indicato da G. Calegari, la tela, come anche quella raffigurante *La toeletta di Psiche*, si trovava nella reggia dei Farnese a Parma, facendo probabilmente parte di un ciclo più ampio dedicato a questo personaggio mitologico e alla sua vicenda con Amore. Trasferite poi in un monastero femminile di Treviso, ove furono custodite arrotolate per il soggetto ovviamente poco idoneo alla nuova collocazione, furono successivamente acquistate da un privato e quindi, col parere di V. Sgarbi (1984), acquisite nel 1990 dalla Banca Popolare dell'Adriatico.
Il sicuro riferimento al periodo parmense di Venanzi permette di notare le analogie nelle fisionomie e nei panneggi con la figura di Santa Barbara nella pala per l'altare maggiore della chiesa di San Nicolò, opera del 1667. Il pittore, presente a Parma dal 1661, segna con queste opere un significativo progresso nel suo inserimento nella corte farnesiana di Ranuccio II: i due soggetti profani seguono infatti l'*Ultima cena* per la compagnia del Santissimo Sacramento nella chiesa di Colorno, legata alle cerimonie estive dei Farnese, e precede di soli due anni la nomina a pittore di corte.
Alla base del linguaggio formale dell'artista c'è la profonda assimilazione della pittura bolognese, e in particolare, d'accordo con Giulia Semenza, l'influenza di Guercino: un ricordo della *Toeletta di Venere* (Goethe Academy, Renaissance, California), il panneggio del Cristo nell'*Apparizione di Gesù alla Maddalena* (Cento, Pinacoteca Civica) e anche la luce del breve scorcio di paesaggio che, sulla destra, dà respiro alla composizione.
La toeletta di Psiche è geometricamente impostata sulla vasca rettangolare, entro cui si bagnano Psiche e le sue compagne e sulle due colonne retrostanti, vero e proprio pretesto per esibire, in pochi piani prospettici ravvicinati, le sette figure femminili, variamente atteggiate, ma che compongono un'orchestrata composizione, ove il ritmo è dato dalle rispondenze simmetriche e dalla disposizione delle figure. Giustamente è stato notato dalla Semenza il carattere di esercizio che, in un'opera matura come questa in esame, effettivamente dimostra la sua propensione per lo studio accademico, poi confermata, al rientro a Pesaro, dall'apertura di una scuola di nudo.
Le due opere, recentemente restaurate, risultano allargate mediante delle fasce in tela applicate ai lati.

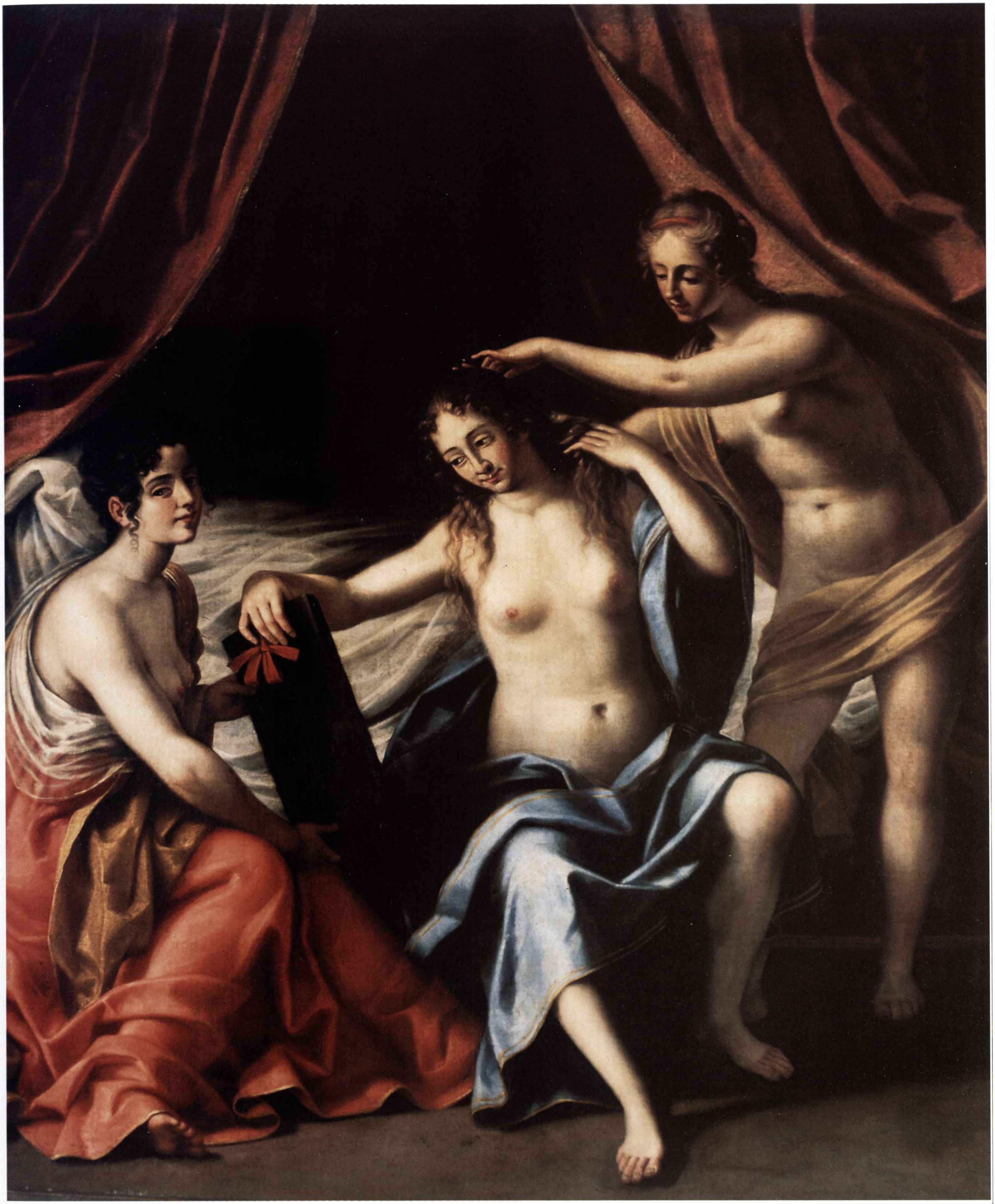
(S.B.)

BIBLIOGRAFIA
G. CALEGARI, *Sensualità e classicismo bolognese nella pittura di Giovanni Venanzi*, in "Incontri Banca", III, 2, 1996, pp. 4-5; A.M. AMBROSINI MASSARI, *Itinerario artistico nelle banche delle Marche*, in *Il filo di Arianna. Raccolte d'Arte delle Fondazioni Casse di Risparmio Marchigiane. Jesi - Macerata - Pesaro*, catalogo della mostra, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Milano 2000, p. 45; G. SEMENZA, in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, pp. 70-72.









Pittore bolognese

(prima metà del XVIII secolo)

Madonna col Bambino

1700-40
Olio su tela, cm 146 × 103
Provenienza: Banca Popolare Pesarese
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

Spetta ad Angelo Mazza (2003) il merito di aver riaperto la questione critica relativa al bel dipinto, proveniente dalla collezione Volponi ed esposto alla mostra sull'opera grafica di Simone Cantarini del 1987 con l'attribuzione al pittore pesarese.

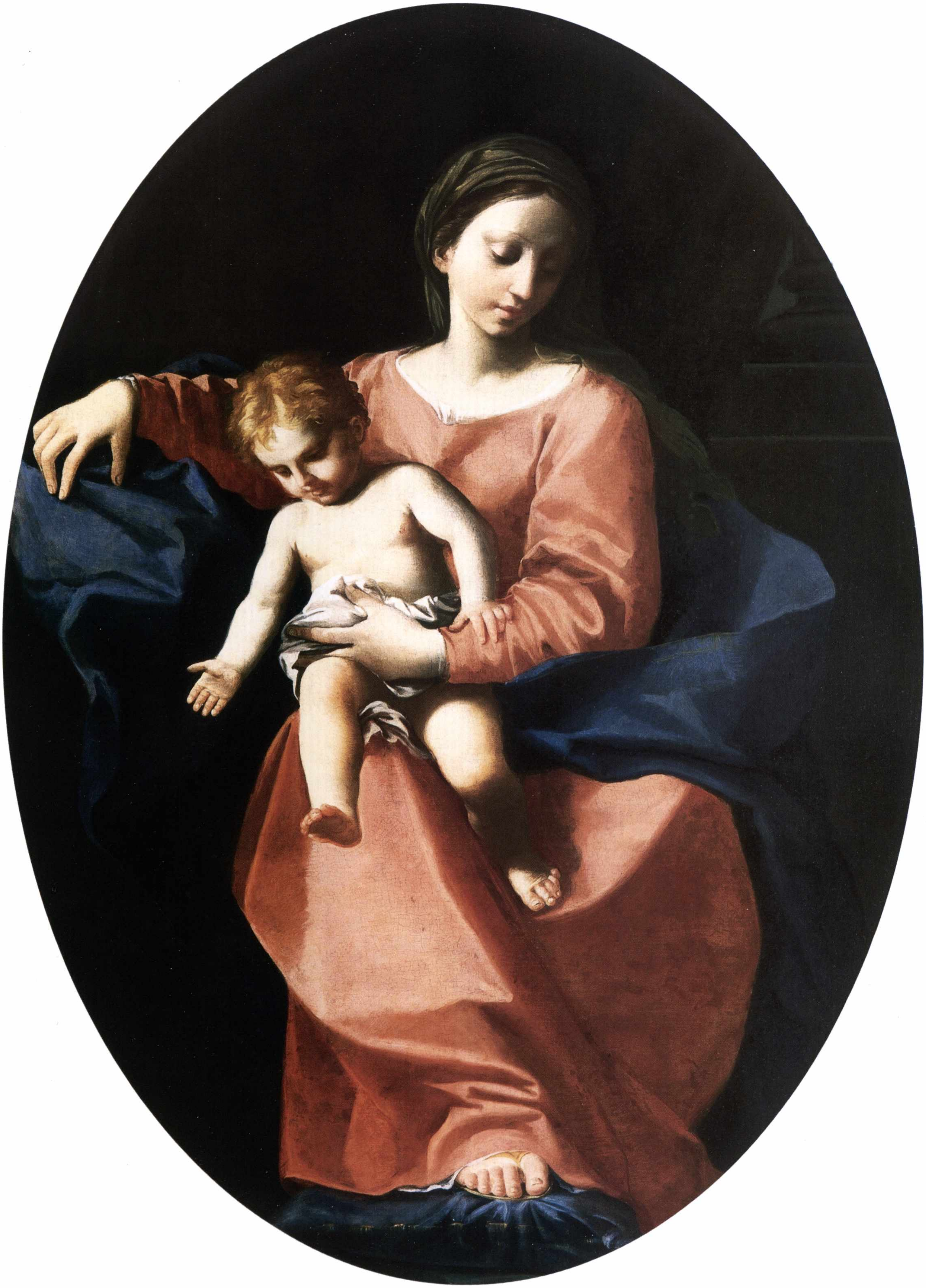
L'indicazione di Renato Roli, che ha assegnato la tela alla mano di Ercole Graziani (1688-1765), ha spostato definitivamente la datazione dell'opera al XVIII secolo, collocandola, in particolare, nell'ambito di Donato Creti, di cui Graziani fu allievo. La fase stilistica più vicina al dipinto coinciderebbe con il primo periodo di attività del pittore, contrassegnato dall'adesione allo stile del Creti nella fase più rigorosamente classicista, lasciata progressivamente da Graziani in favore di una pittura densa di influssi veneti e di riferimenti stilistici a Sebastiano Ricci.

L'atteggiamento delle figure della Vergine e del Bambino, che, con andamento speculare ma leggermente asimmetrico, inclinano entrambe il capo verso il basso, ha portato a considerare l'ovale anche dal punto di vista della sua collocazione originaria nonché dell'equilibrio compositivo d'insieme. Il confronto con il dipinto di analogo formato, raffigurante la *Madonna col Bambino e i Santi Gregorio Magno e Geltrude* della chiesa del Pio Suffragio di Brisighella presso Ravenna, ha messo in evidenza la comune impaginazione compositiva oltre alla stringente somiglianza del gruppo centrale della Vergine col Bambino (Mazza, 2003). Anche l'ovale in collezione, al quale dovevano essere correlate le rappresentazioni di una o più figure di santi, sembra dunque da ricondurre alla mano di questo stesso artista, sul cui nome purtroppo tacciono i documenti relativi alla costruzione della chiesa di Brisighella, che permettono comunque di datare la pala entro il quarto decennio del XVIII secolo.

(M.M.)

BIBLIOGRAFIA

P. BELLINI in *Simone Cantarini. Disegni, incisioni e opere di riproduzione*, catalogo della mostra, a cura di P. Bellini, Sanseverino Marche 1987, p. 25, fig. 3a; 38; R. ROLI, *La pittura in Emilia-Romagna nella prima metà del Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, Milano 1990, I, pp. 252-275 (p. 274, n. 18); A.M. AMBROSINI MASSARI, *Itinerario artistico nelle banche delle Marche*, in *Il filo di Arianna. Raccolte d'Arte delle Fondazioni Casse di Risparmio Marchigiane. Jesi - Macerata - Pesaro*, catalogo della mostra, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Milano 2000, p. 58, n. 18; A. MAZZA in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, pp. 82-84.



Francesco Solimena

(1657-1747)

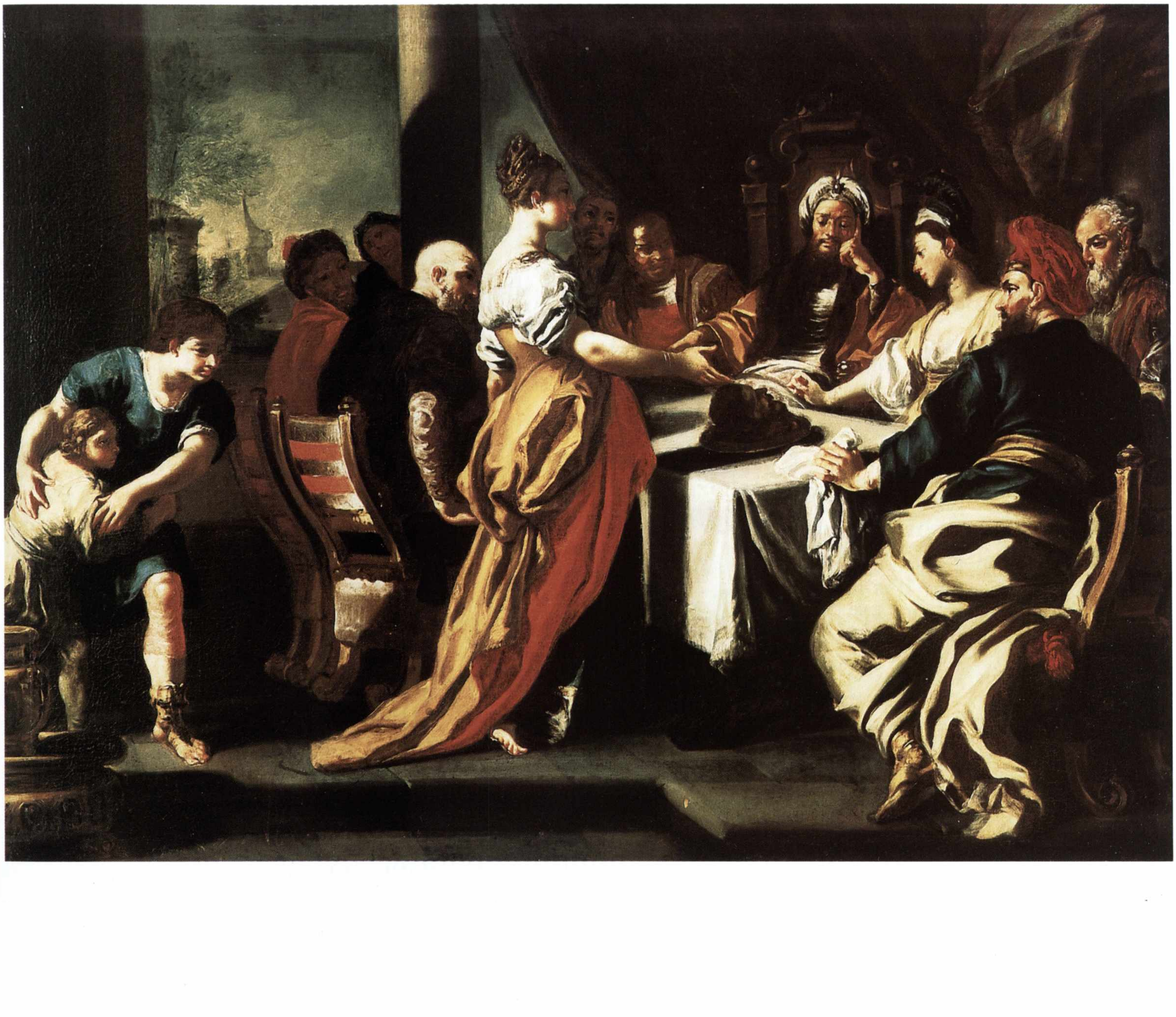
Il banchetto di Erode

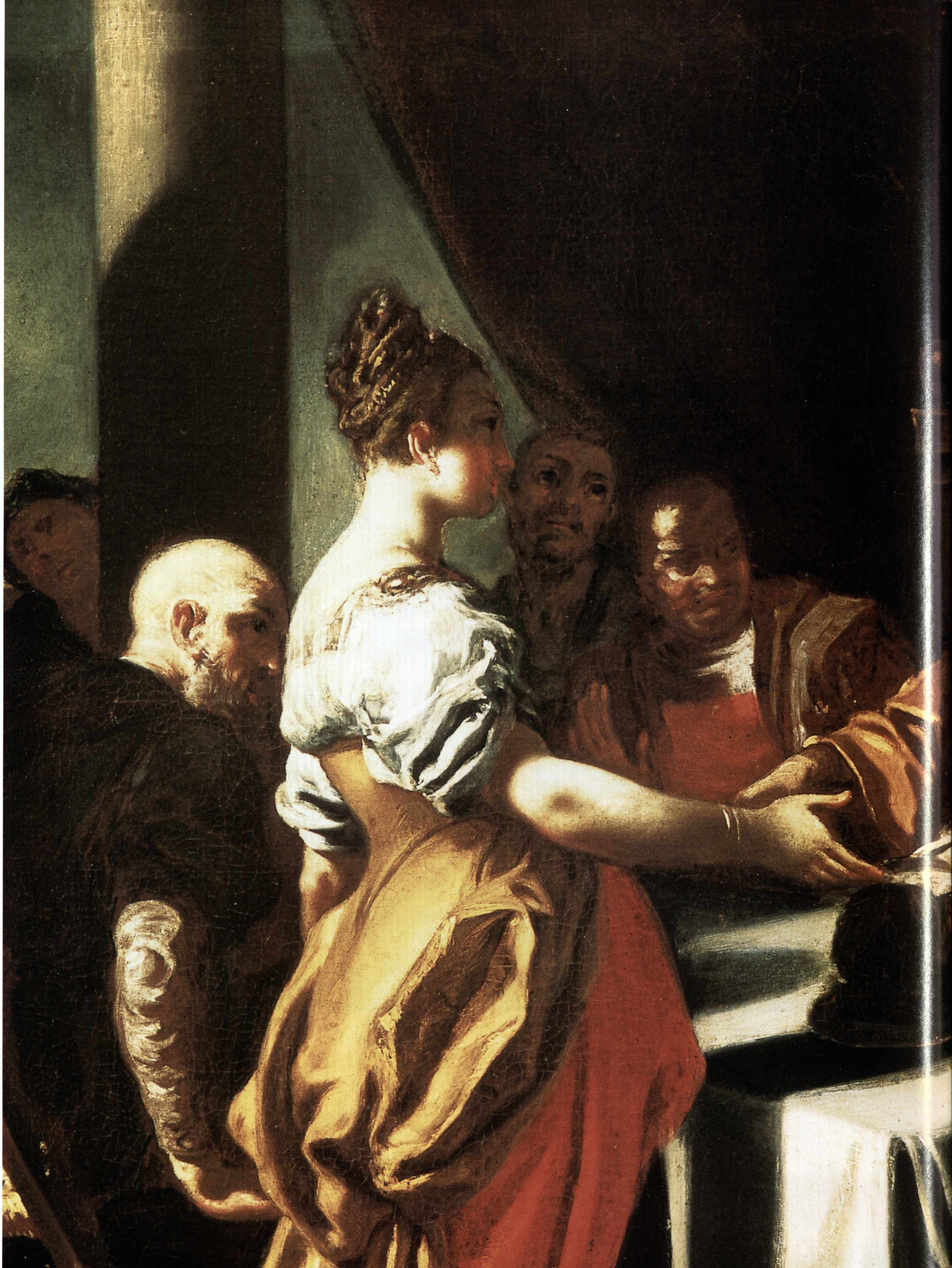
1700-02
Olio su tela, cm 57 × 100
Provenienza: Banca Popolare dell'Adriatico
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

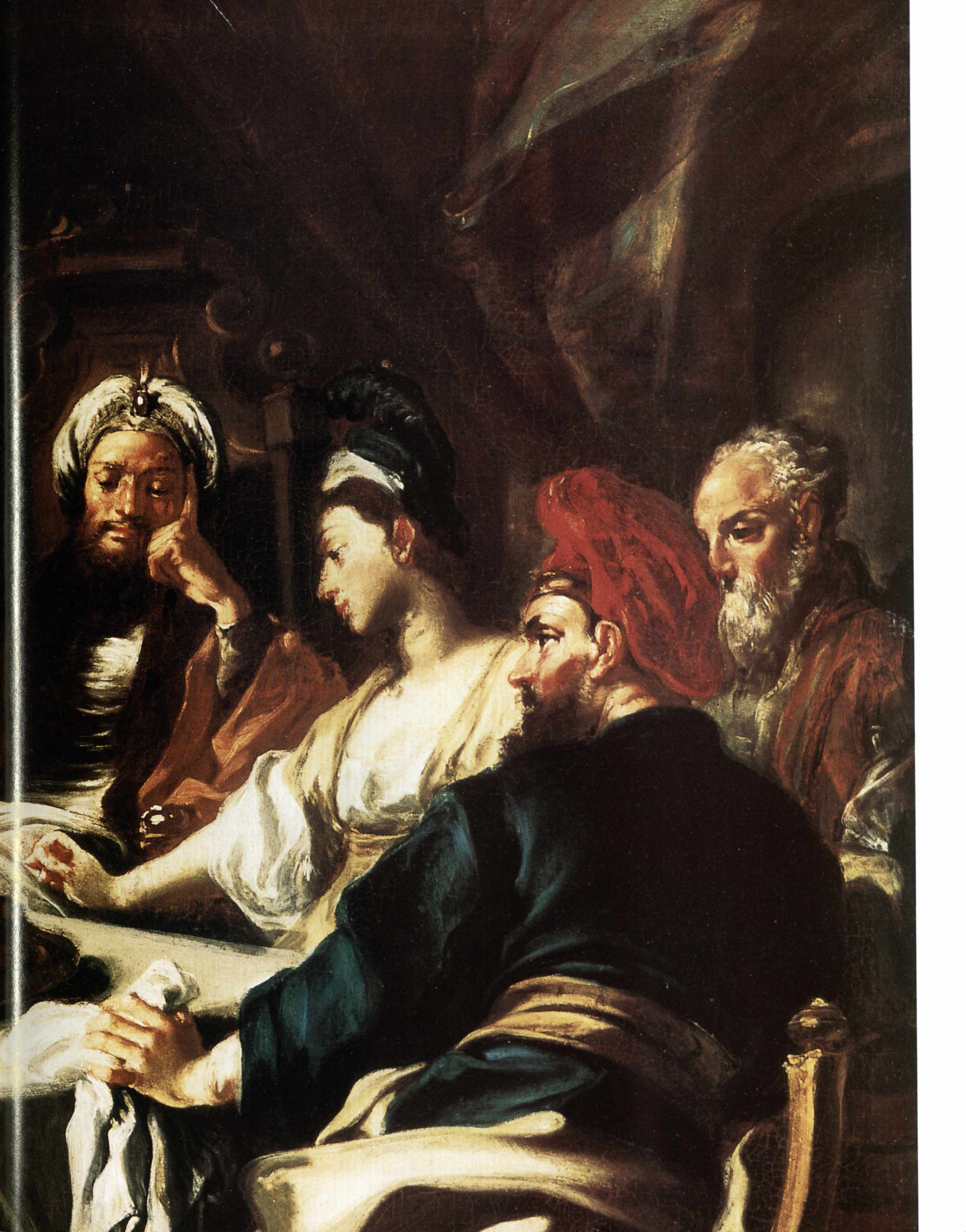
La tela è stata riconosciuta come bozzetto di un'opera oggi perduta (Bologna, 1994) e per l'alta qualità pittorica costituisce una straordinaria testimonianza del dipinto distrutto dai bombardamenti del 1943. Intorno al 1700 Francesco Solimena era stato incaricato della decorazione ad affresco per la cappella dedicata a San Giovanni Battista nella chiesa dell'abbazia di Montecassino, sicuramente eseguita, contemporaneamente alla cappella di Carlomanno, entro il 1702. Il dipinto attuale, di formato rettangolare, era destinato a una lunetta; presso l'abbazia esiste infatti un ulteriore bozzetto che presenta il profilo superiore centinato. Proprio gli anni a cavallo del secolo sono caratterizzati per l'artista da una rielaborazione di molteplici influssi, che spaziano dalle opere di Luca Giordano al cosiddetto "tenebrismo" di Mattia Preti. Ne sono testimonianza la profondità della gamma cromatica e l'abbagliante luminosità che, esaltando gli incarnati e l'effetto serico dei tessuti, determina un intenso contrasto con le zone lasciate in ombra. La ricchezza del linguaggio pittorico di Solimena attinge tuttavia anche a modelli del primo Barocco e in particolare a Pieter Paul Rubens. Del dipinto è stata infatti evidenziata la connessione con *Il banchetto di Erode* (Edimburgo, National Gallery of Scotland) eseguito dall'artista fiammingo e originariamente nella collezione Roomer a Napoli, dove era giunto nel 1640 circa suscitando notevole ammirazione (Bologna, 1994). Il successo del dipinto di Solimena è invece attestato dal disegno e dall'incisione in controparte che ne trasse Jean-Honoré Fragonard.

(M.M.)

BIBLIOGRAFIA
F. BOLOGNA, *Solimena e gli altri, durante il viceregno austriaco*, in *Settecento napoletano. "Sulle ali dell'aquila imperiale, 1707-1734"*, catalogo della mostra (Vienna-Napoli), a cura di W. Prohaska, Napoli 1994, p. 62, fig. p. 59; G. ALGRANTI in *Antologia di dipinti antichi*, Milano 1995, pp. 34-35; G. SEMENZA in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, pp. 89-90.







Paolo De Matteis

(1662-1728)

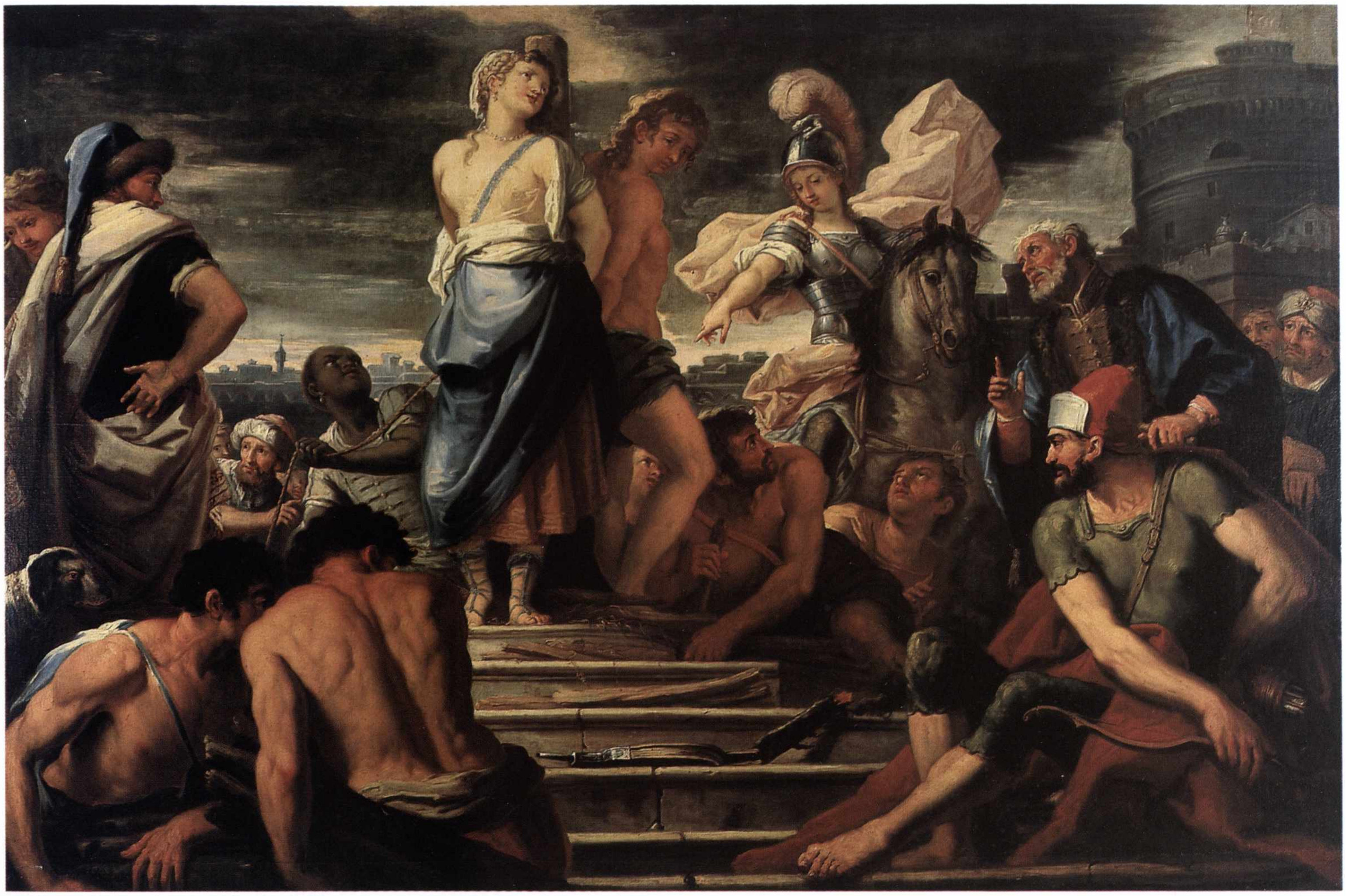
Clorinda libera Olindo e Sofronia

Ultimo decennio del XVII secolo
Olio su tela, cm 223 × 327
Provenienza: Cassa Autofilotramvieri Roma
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

Nel dipinto, reso noto recentemente (Semenza, 2003), è rappresentato l'episodio della liberazione di Olindo e Sofronia narrato nel secondo canto della *Gerusalemme liberata*. L'antefatto è costituito dal trafugamento di un'immagine della Vergine, che il re Aladino aveva ordinato di condurre in una moschea quale invincibile protezione per la città assediata; ma la successiva scomparsa dell'immagine dalla moschea provoca l'ira del sovrano che decide di sterminare l'intera popolazione cristiana. Si offre allora come vittima innocente la giovane Sofronia, seguita nel sacrificio da Olindo, segretamente innamorato di lei. I due, condannati al rogo, stanno per essere uccisi e solo l'estremo intervento di Clorinda giunge a fermare l'esecuzione dei due innocenti. La scena, dai forti accenti teatrali, è descritta minuziosamente nei versi del poeta: "*... e i duo legati insieme / ella si ferma a riguardar da presso. / Mira che l'una tace e l'altro geme, / e più vigor mostra il men forte sesso. / Pianger lui vede in guisa d'uom cui preme / pietà, non doglia, o duol non di se stesso; / e tacer lei con gli occhi a ciel sì fisa / ch'anzi 'l morir par di qua giù divisa*" (*Gerusalemme liberata*, II, 42). L'eroina-guerriera, nota per le sue imprese cavalleresche, chiede notizia del fatto "*ad un uom che canuto avea da canto*", il quale spiega l'accaduto; quindi ottiene per loro la grazia in cambio della promessa di combattere al fianco di Aladino.

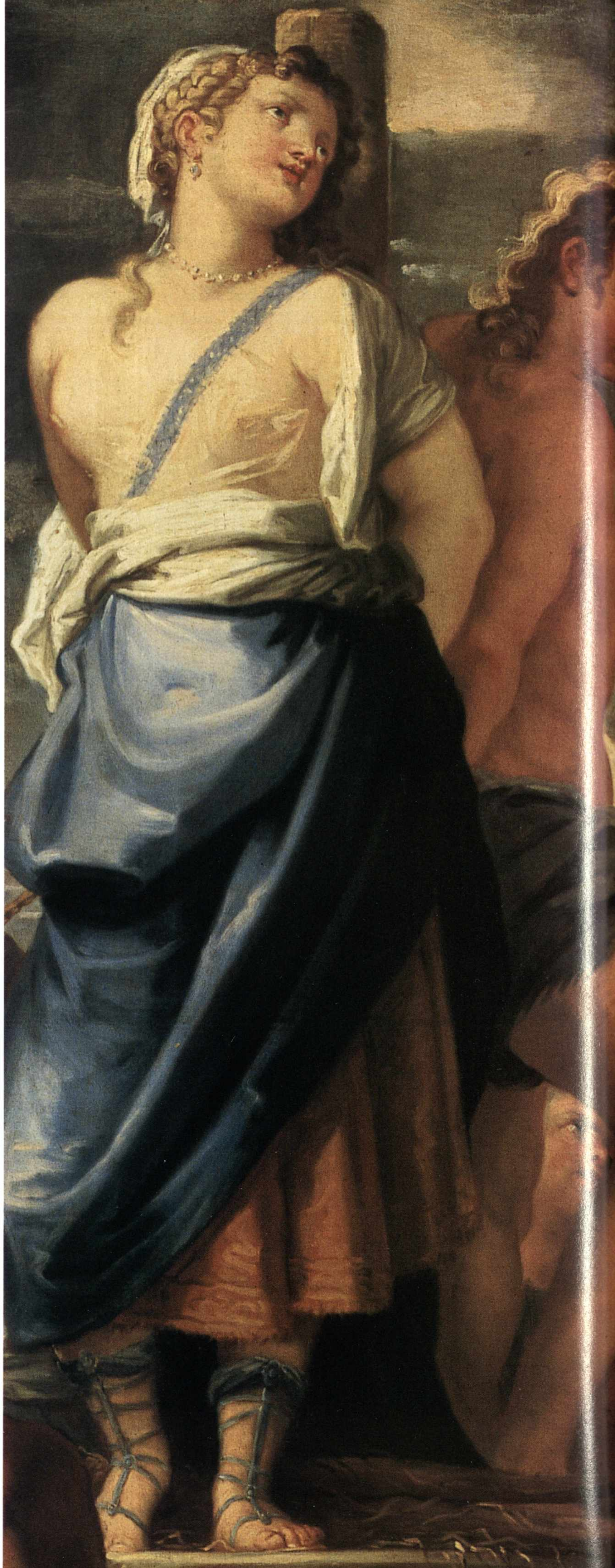
La fonte d'ispirazione più vicina alla struttura compositiva del dipinto è certamente la tela di analogo soggetto dipinta da Luca Giordano (Genova, Palazzo Rosso), ma esistono almeno altre due tele di De Matteis tratte dallo stesso episodio (Semenza, 2003): una di queste, firmata e datata "*169...*", è presso il Chrysler Museum di Norfolk, Virginia, ed è forse da identificare con l'opera segnalata un tempo presso Leger Galleries (olio su tela, cm 177,5 × 229; cfr. O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli 1966, II, p. 99; O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 1992, I, p. 190); l'altra (cm 198 × 298) è nota dal mercato antiquario (Sotheby's, 2.7.1986). La rappresentazione di episodi celebri del poema del Tasso dovette costituire per il pittore un repertorio di notevole successo, come appare evidente dagli inventari dei dipinti esistenti presso alcune importanti collezioni napoletane, dove si registra, in particolare, la presenza di alcune serie di grandi e piccole dimensioni dedicate al poema (G. Labrot, *Collections of Paintings in Naples 1600-1780*, München - London - New York - Paris 1992). Nell'inventario del 1710 del cardinale Vincenzo Grimani sono citati "*diece quadri, istorie del Tasso macchie di Paolo de Matheis di palmi 3 e 2 ½ in circa senza cornici*" (Labrot, 1992, p. 247 [19]). Nel 1718 l'inventario del nobile Giovanni Montoya de Cardona documenta l'esistenza di ben otto tele di grandi dimensioni: quattro di otto palmi e mezzo e sette, quattro di palmi sette e dieci, "*di Paolo de Matteis* [...] *con istorie del Tasso*" (Labrot, 1992, pp. 301 [13], 303 [80], 305 [131], 306 [147]); nel 1723 Giovanna Battista d'Aragona Pignatelli aveva in collezione "*sei quadri, ogn'uno di essi è lungo palmi quattordeci largo palmi dieci, istoriati tutti sei, Armida e Rinaldo* [...] *mano di Paulo de Matteis*", nonché "*altri quattro quadri, ogn'uno de medemi è lungo palmi quattordeci, e largo palmi sei e mezo, mano di Paulo de Matteis, et istoriati anco della sopra descritta istoria*" (Labrot, 1992, pp. 317-318 [167-168]). L'inventario dei beni dello stesso De Matteis, stilato nel 1728 alla morte dell'artista, registra infine l'interessante presenza di un dipinto raffigurante "*Soffronia ed Olindo senza cornice palmi 5 e 7 mano di Matteis*" (Labrot, 1992, 352 [13]).

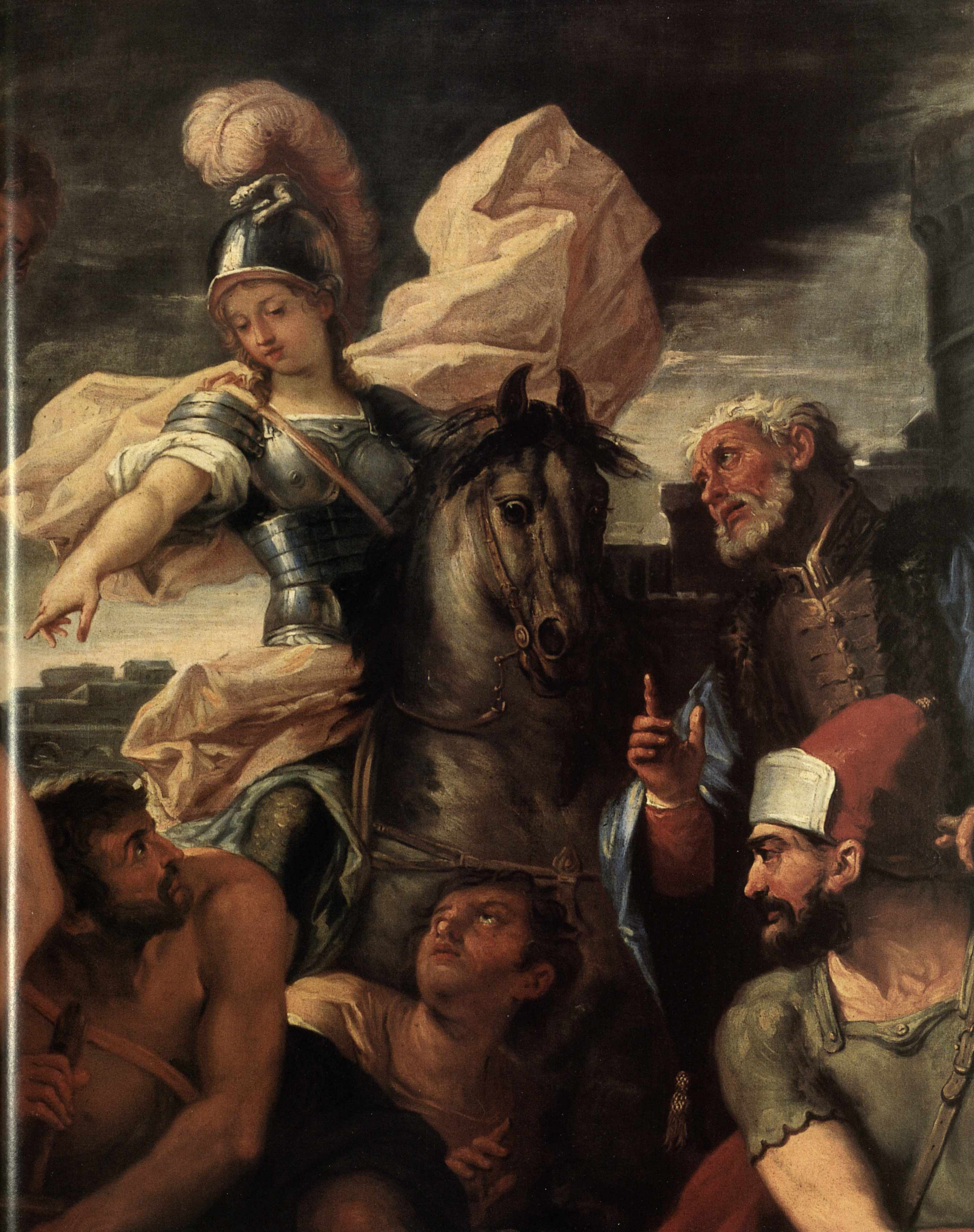
Anche se la difformità delle misure non permette di identificare con precisione la tela presentata con alcuna delle opere elencate (la tela di Norfolk sembrerebbe invece coincidere con le misure dei quadri indicati nella collezione Montoya de Cardona), è certo che al soggetto di Olindo e Sofronia l'artista dedicò una particolare attenzione. Come nelle opere di carattere profano e letterario sicuramente ascrivibili all'ultimo decennio del secolo, anche negli anni successivi De Matteis perseguì la ricerca di un equilibrio tra gli esiti della pittura barocca di Luca Giordano e le tendenze classiciste di Carlo Maratti, favorite queste ultime dal soggiorno romano, sviluppando un proprio linguaggio pittorico piacevole e aggraziato, assai vicino al gusto settecentesco di stampo *rocaille*. Nel corso della sua permanenza a Roma una forte incidenza dovettero inoltre esercitare gli affreschi di Mattia Preti in Sant'Andrea della Valle, cui il dipinto si richiama con singolare evidenza (Semenza, 2003), tanto da trasferire l'intera composizione in un contesto tipicamente romano. Lo scenario in cui la vicenda si svolge, ai piedi di Castel Sant'Angelo – trasformato per l'occasione in fortezza musulmana dai vessilli con la mezzaluna –, era infatti quello tradizionalmente deputato a Roma alle esecuzioni capitali, dove trovarono la morte personaggi celebri come Beatrice Cenci. (M.M)



Bibliografia

G. Semenza in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, pp. 95-96.





Alessio Pauciollo De Marchis

(1675-1752)

Paesaggio con rovine, figure e animali
Paesaggio con ruderi e armenti
Paesaggio al tramonto con gregge
Paesaggio al tramonto con pescatore
Paesaggio con fiume e paese

Fine del terzo - quarto decennio del XVIII secolo
Olio su tela, cm 133 × 146, 147 × 153, 135 × 147, 147 × 154, 100 × 162
Provenienza: Banca Popolare Pesarese (tranne *Paesaggio con fiume e paese*: Banca Popolare Pesarese e Ravennate)
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

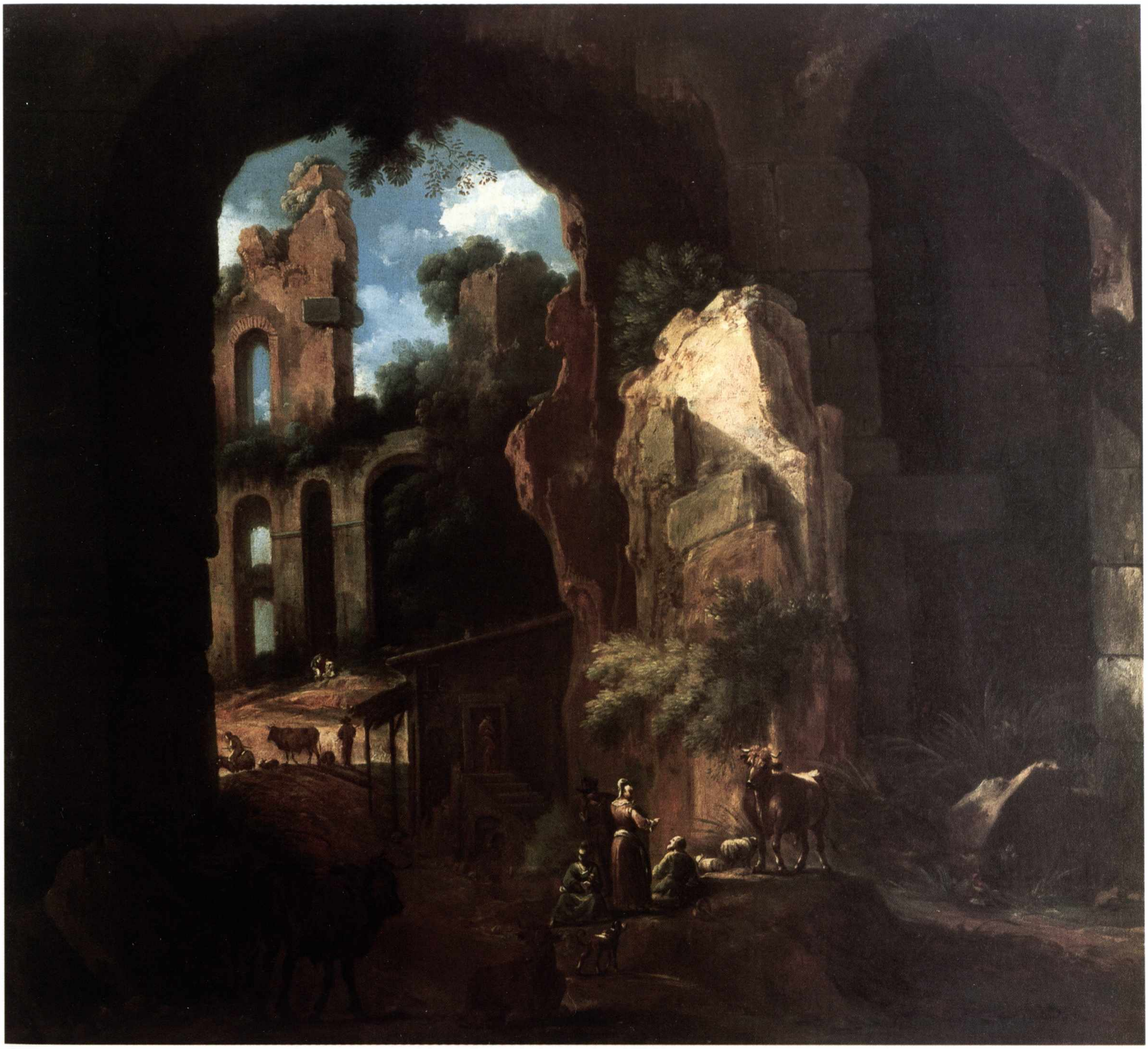
Le vicende biografiche dell'artista, al secolo Alessio Nicolò Antonio Pauciollo, sono state chiarite in anni recenti (F. Negroni, *Regesto documentario*, in Emiliani, 1992, pp. 1-5), integrando di dati preziosi le esigue informazioni tramandate dalle principali fonti sull'artista, ovvero le *Vite di pittori, scultori et architetti* di Nicola Pio (1724 circa) e la *Storia pittorica della Italia* dell'abate Luigi Lanzi (*Storia pittorica della Italia...*, I, 1796). Esse confermano la sua permanenza a Roma, salvo brevi allontanamenti, dal 1683 al 1721, allorquando viene imprigionato e rinchiuso per i successivi sette anni nelle fortezze di Civitavecchia e Castel Sant'Angelo. Nel 1728, per intervento e al seguito del cardinale Annibale Albani, si trasferisce a Urbino, divenendo partecipe del felice periodo di rinascita culturale inaugurato da Clemente XI. È solo da questo momento, in realtà, che prende le mosse la ricostruzione del *corpus* pittorico dell'artista, di cui si ignora tutta l'attività svolta fino a quel tempo, anche a causa della distruzione di opere documentate. E fortemente intrisi di reminiscenze romane appaiono i due *Paesaggi con rovine*, già parte dell'arredo della residenza suburbana della famiglia Albani, villa Miralfiore presso Pesaro, alla cui decorazione De Marchis partecipò attivamente. Le due tele sono ritenute opera degli esordi marchigiani dell'artista proprio per la consonanza stilistica ed espressiva con l'ambiente dei pittori nordici stabilitisi a Roma dal secolo XVII, e in particolare con quel Philipp Peter Ross, detto Rosa da Tivoli, indicato dalle fonti più antiche nella biografia di De Marchis (Cerboni Baiardi, 2003). A lui rimandano l'effetto da quinta teatrale conferito ai ruderi monumentali nonché la spiccata attenzione dedicata agli armenti, descritti con cura analoga a quella per gli esseri umani.

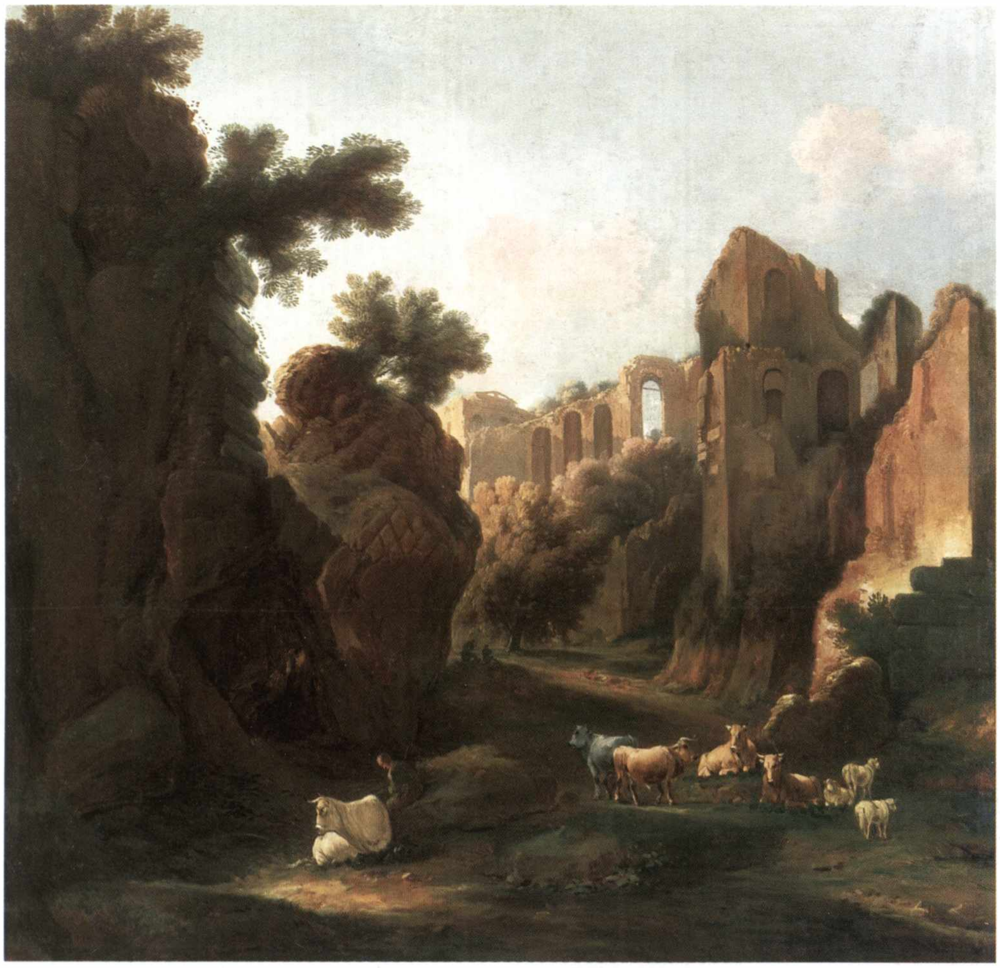
Il bagaglio tecnico ed espressivo del pittore denota l'assimilazione di modelli molteplici, amalgamati dal "*brillio della sua rétina di napoletano nativo*" (A. Emiliani, *L'esilio artistico urbinate di Alessio De Marchis*, in Emiliani, 1992, pp. IX-XXIII). Rimandi evidenti a Gaspard Dughet è possibile cogliere nei due *Paesaggi al tramonto*, anch'essi acquistati nel 1985 e ugualmente provenienti da villa Miralfiore. Il *Paesaggio al tramonto con pescatore*, in particolare, con il suo cielo di nubi fiammeggianti, offre la suggestione dei bagliori degli ultimi raggi del sole con uno stile memore del tenebrismo e del senso drammatico e sublime della natura ancora derivanti da Salvator Rosa; una sensibilità analoga a quella che l'artista trasferisce nelle diverse raffigurazioni di incendi, frequenti nella sua produzione tanto da avvalorare la tradizionale fama di incendiario a cui fanno cenno le fonti (Lanzi, 1796).

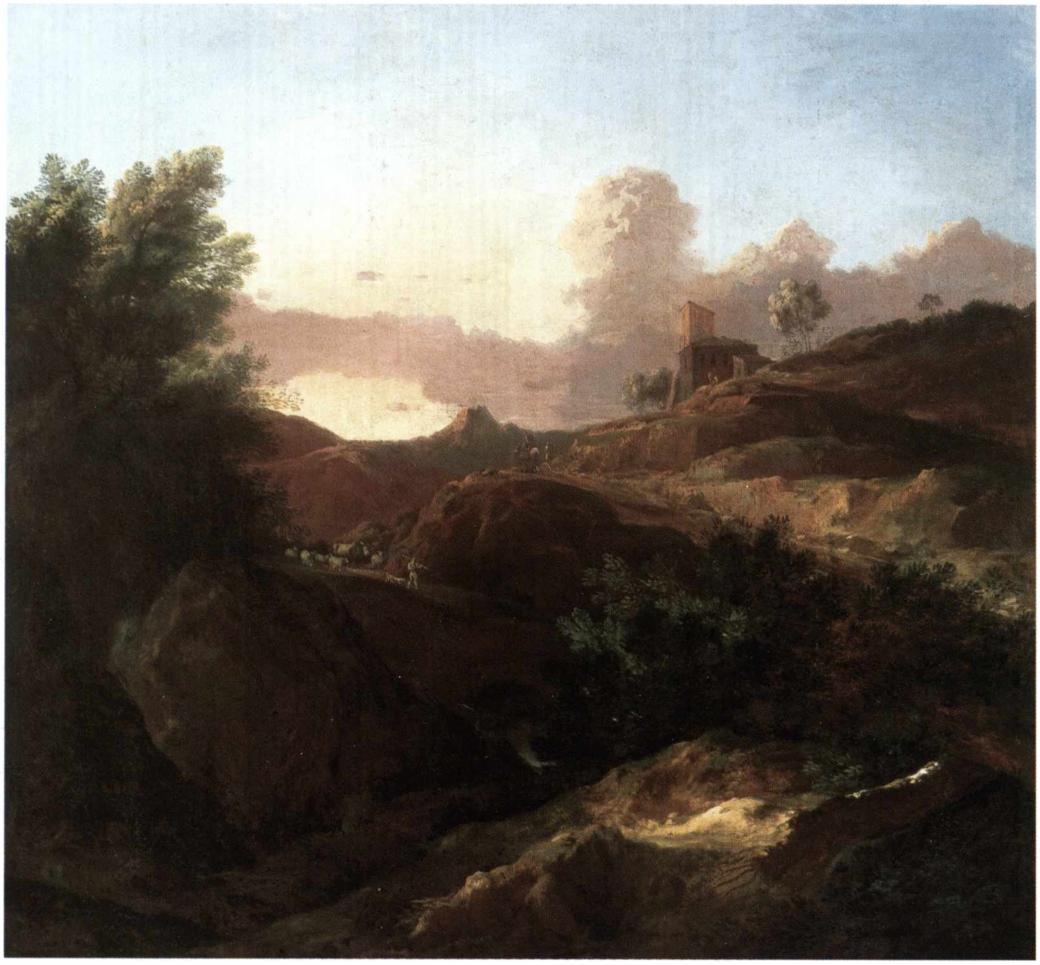
Più morbida e soffusa, e già connotata di un'aura settecentesca, è la chiara luminosità del *Paesaggio con fiume e paese*. L'orchestrazione dei verdi e dei marroni, i profili dei tetti monocromi e i colori nettamente delineati sembrano preludere al gusto del nuovo secolo. Il cielo sorprendente dei tramonti lascia qui il posto ai più delicati passaggi di rosa e azzurro della luce mattutina, con accostamenti cromatici che scandiscono il nitore della linea d'orizzonte.

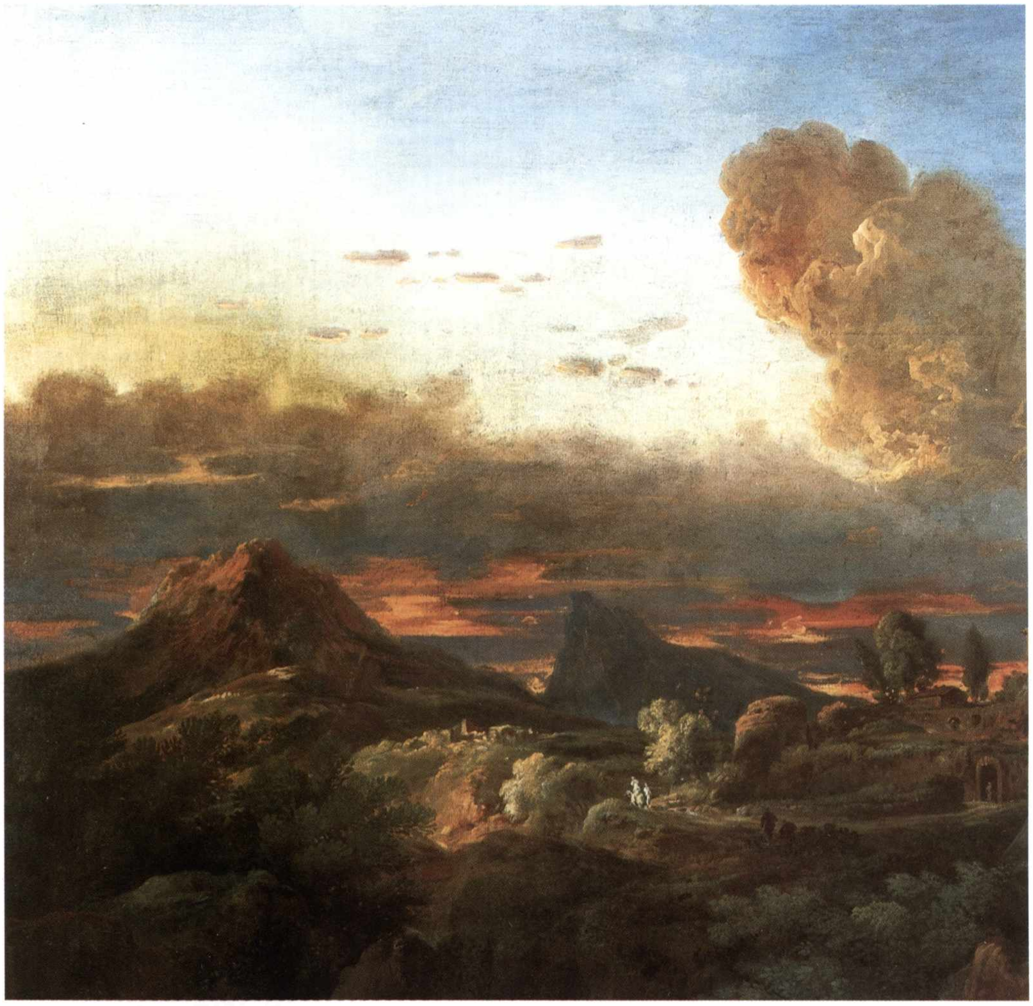
(M.M.)

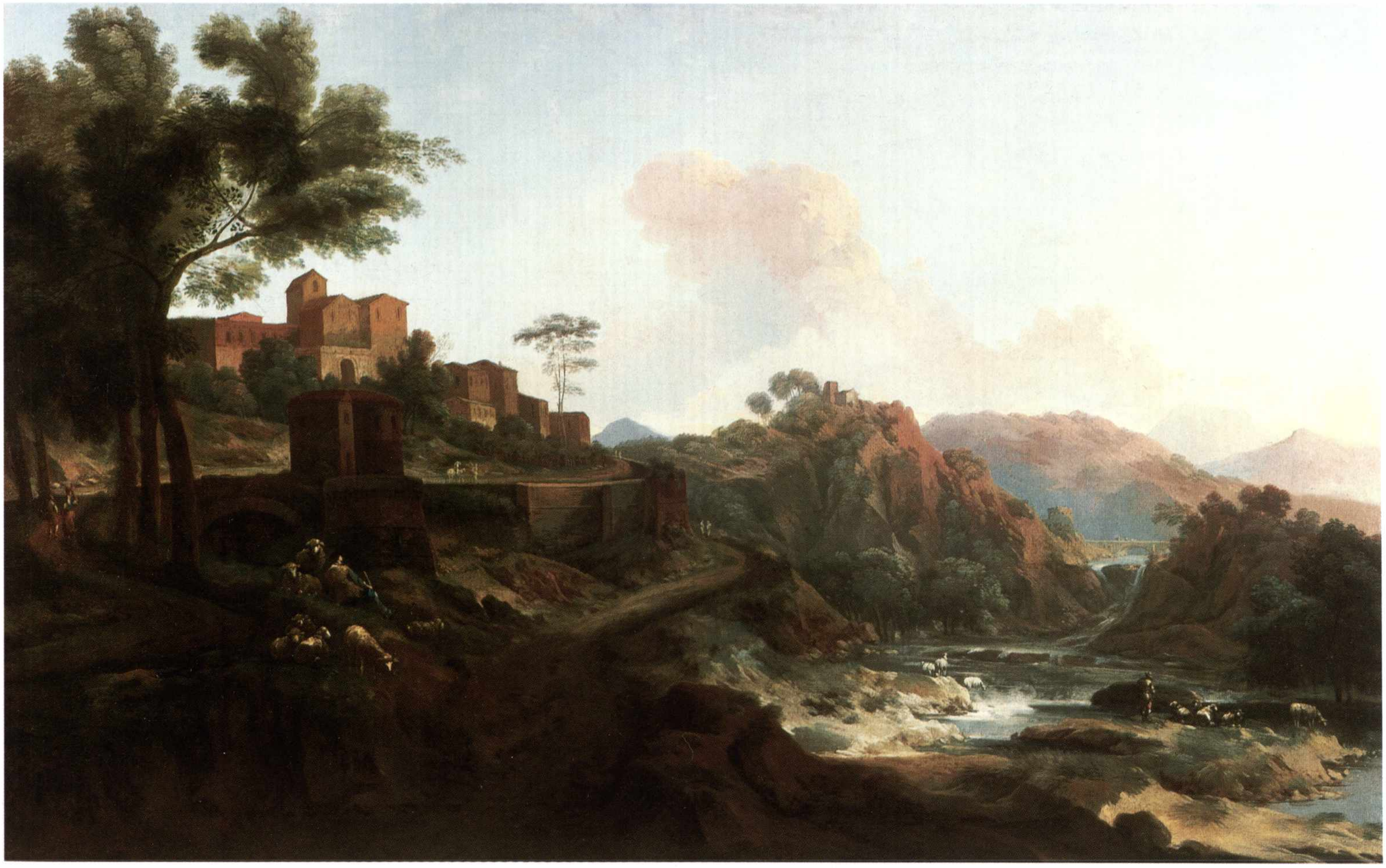
BIBLIOGRAFIA
A. EMILIANI, *Alessio De Marchis e la sua Bottega. L'esilio artistico urbinate di Alessio Pauciollo*, con scritti di A. Cerboni Baiardi, A. Emiliani, L. Ficacci, F. Negroni, Bologna 1992, nn. 77, 78, 74, 75, 79; L. MUTI in *Antonio Francesco Peruzzini*, catalogo della mostra (Ancona), a cura di M. Gregori, P. Zampetti, Milano 1997, pp. 178-179; A.M. AMBROSINI MASSARI, *Itinerario artistico nelle banche delle Marche*, in *Il filo di Arianna. Raccolte d'Arte delle Fondazioni Casse di Risparmio Marchigiane. Jesi - Macerata - Pesaro*, catalogo della mostra, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Milano 2000, p. 45; A. ZANELLA in *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, catalogo della mostra (Urbino-Roma), a cura di G. Cucco, Venezia 2001, p. 299, nn. 135-136; G. CALEGARI in *Il Gran Teatro del Mondo. L'Anima e il Volto del Settecento*, catalogo della mostra, a cura di F. Caroli, Milano 2003, pp. 328-329; A. CERBONI BAIARDI in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, pp. 102-107.











Alessio Pauciollo De Marchis

(1675-1752)

Paesaggio fluviale
Paesaggio con cascata
Paesaggio con gregge e figure
Coppia di paesaggi

Fine del terzo - quarto decennio del XVIII secolo
Olio su tela, cm 34 × 43, 84 × 98, 100 × 140, 27 × 27, 27 × 27
Provenienza: Banca Popolare Pesarese e Ravennate
(tranne *Paesaggio con cascata*: Banca Popolare Pesarese)
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

Non resta purtroppo traccia dei cicli ad affresco eseguiti da De Marchis prima del 1721 a Roma, in palazzo Teodoli e nelle residenze Ruspoli e Albani. È certo tuttavia che la grande tradizione romana del paesaggio classico seicentesco dovette costituire una innegabile fonte di ispirazione per l'artista, come appare evidente nel *Paesaggio fluviale* oggi in collezione, che mostra i forti riferimenti alla pittura di Claude Lorrain, pur nel trattamento più pastoso della materia pittorica.

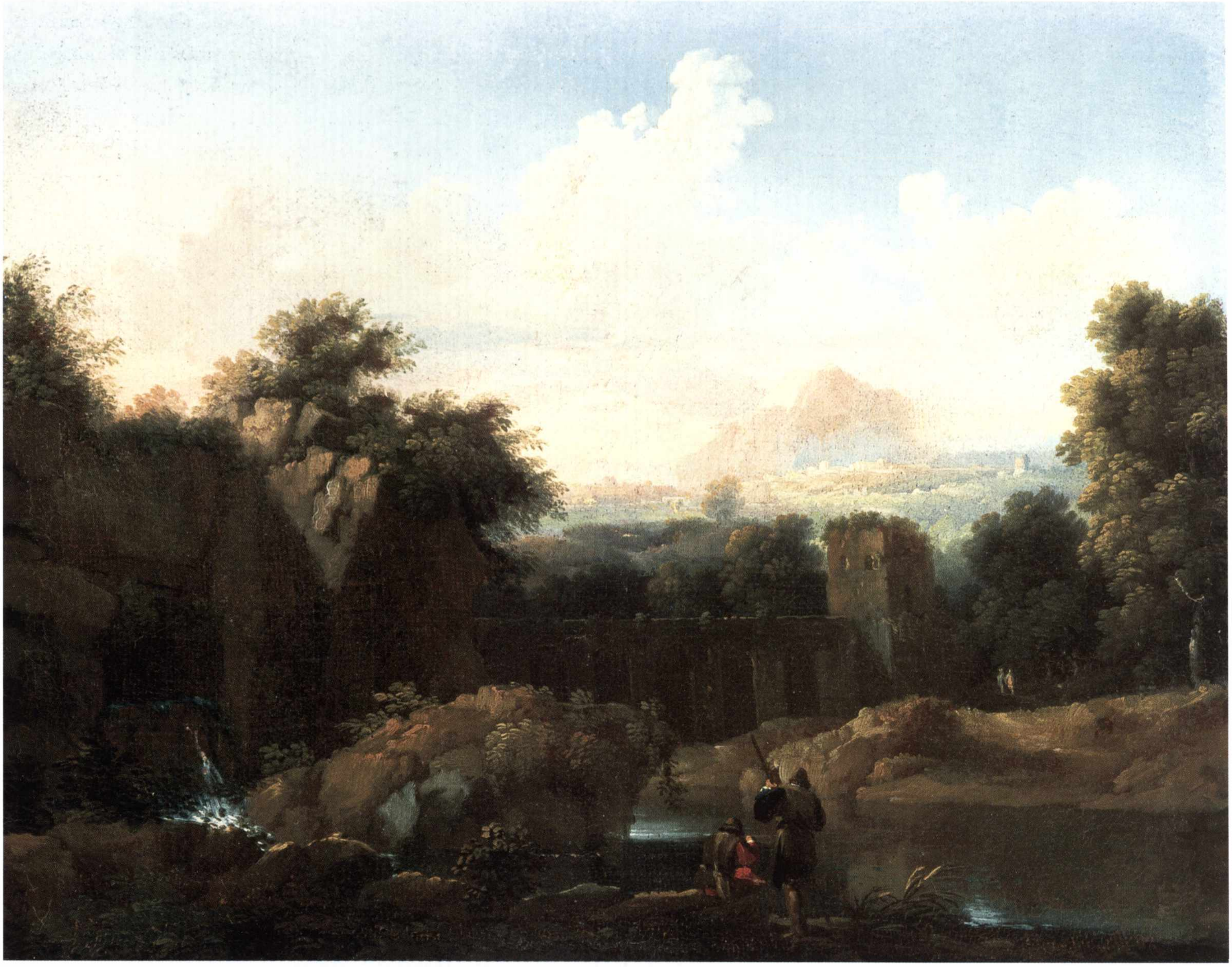
Caratteristica del pittore è la tessitura cromatica a tocchi minuti e rapidi, che conferiscono un effetto vibrante all'organizzazione delle masse rocciose. La stessa pastosità del colore avvicina stilisticamente il *Paesaggio con gregge e figure*, costruito intorno all'alberello isolato, che spicca anche dal punto di vista cromatico nel chiarore quasi abbagliante del cielo. Concepito con una visuale più alta rispetto all'orizzonte, il *Paesaggio con cascata* appare differentemente concepito, anche per la singolare rappresentazione della capanna sulla sinistra e per la luce dorata diffusa sull'intera distesa del paesaggio.

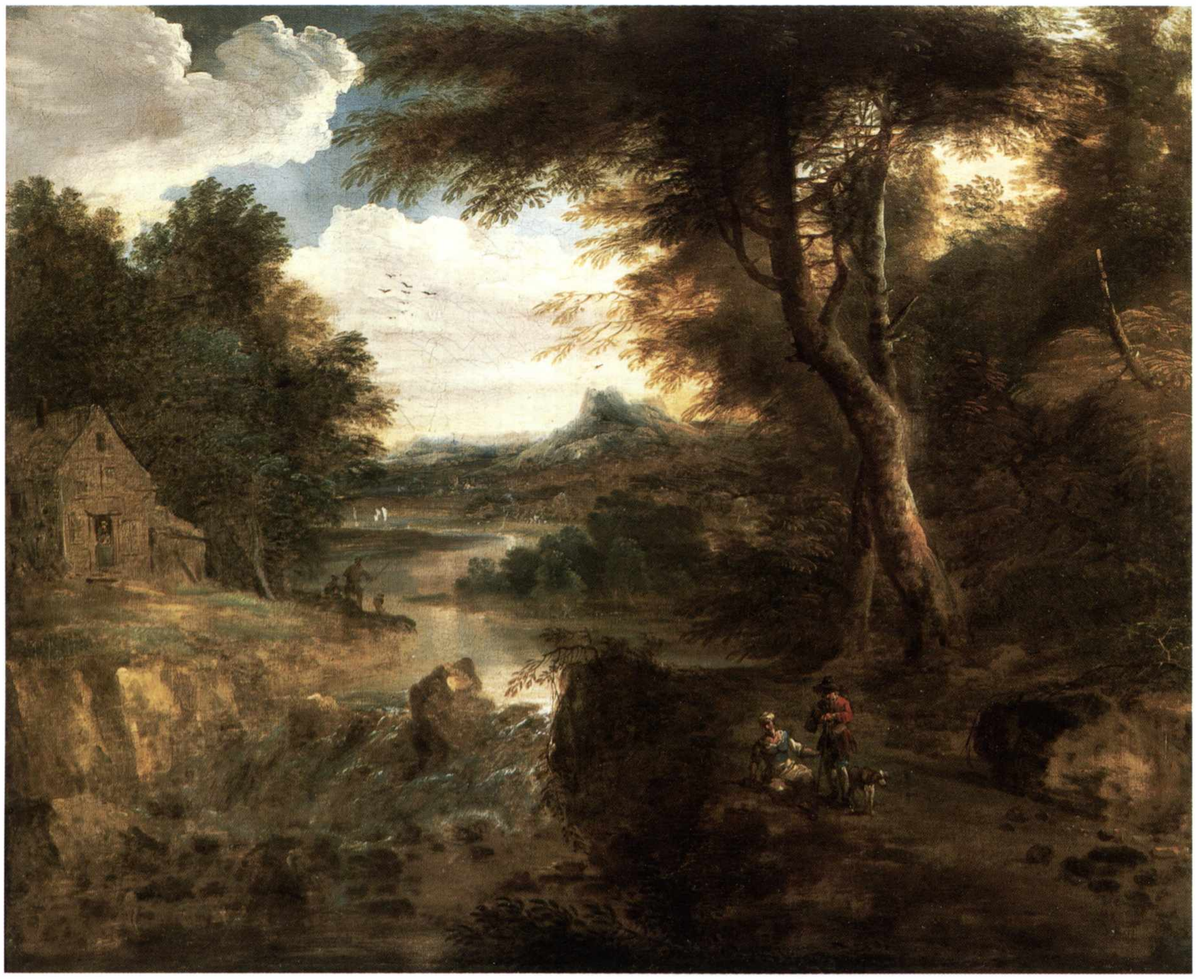
Per i due piccoli tondi, acquistati sul mercato antiquario nel 1993, è stata giustamente ipotizzata la possibile appartenenza all'apparato decorativo di uno dei palazzi Albani, dove forse costituivano ornamento di porte (Cerboni Baiardi, 2003); essi offrono un saggio delle capacità dell'artista di modulare il proprio linguaggio stilistico, messo a punto in base alle finalità espressive dell'opera. Come nella decorazione degli sportelli dell'armadio dell'oratorio di San Giuseppe a Urbino, risalenti al primo periodo trascorso nelle Marche, De Marchis traccia le due vedute con uno stile rapido, compendiario, definendo i particolari delle onde e delle rocce con effetti di grande suggestione e resa impressionistica. Una duttilità espressiva testimoniata del resto dalla sua abilità di disegnatore, che si accostò alla grafica, e in particolare all'acquerello, non per schizzi o studi preliminari, ma per realizzare disegni finiti, dall'"*acquerellatura magistrale*" e dal tocco brioso, "*ora vibrato come un merletto, ora secco come un taglio di bulino*"; opere dove "*anche la scelta dei soggetti* [...] *rivela un predominio del sentimento soggettivo sull'oggettività conoscitiva*" (L. Ficacci, *De Marchis disegnatore*, in Emiliani, 1992, pp. 147-153).

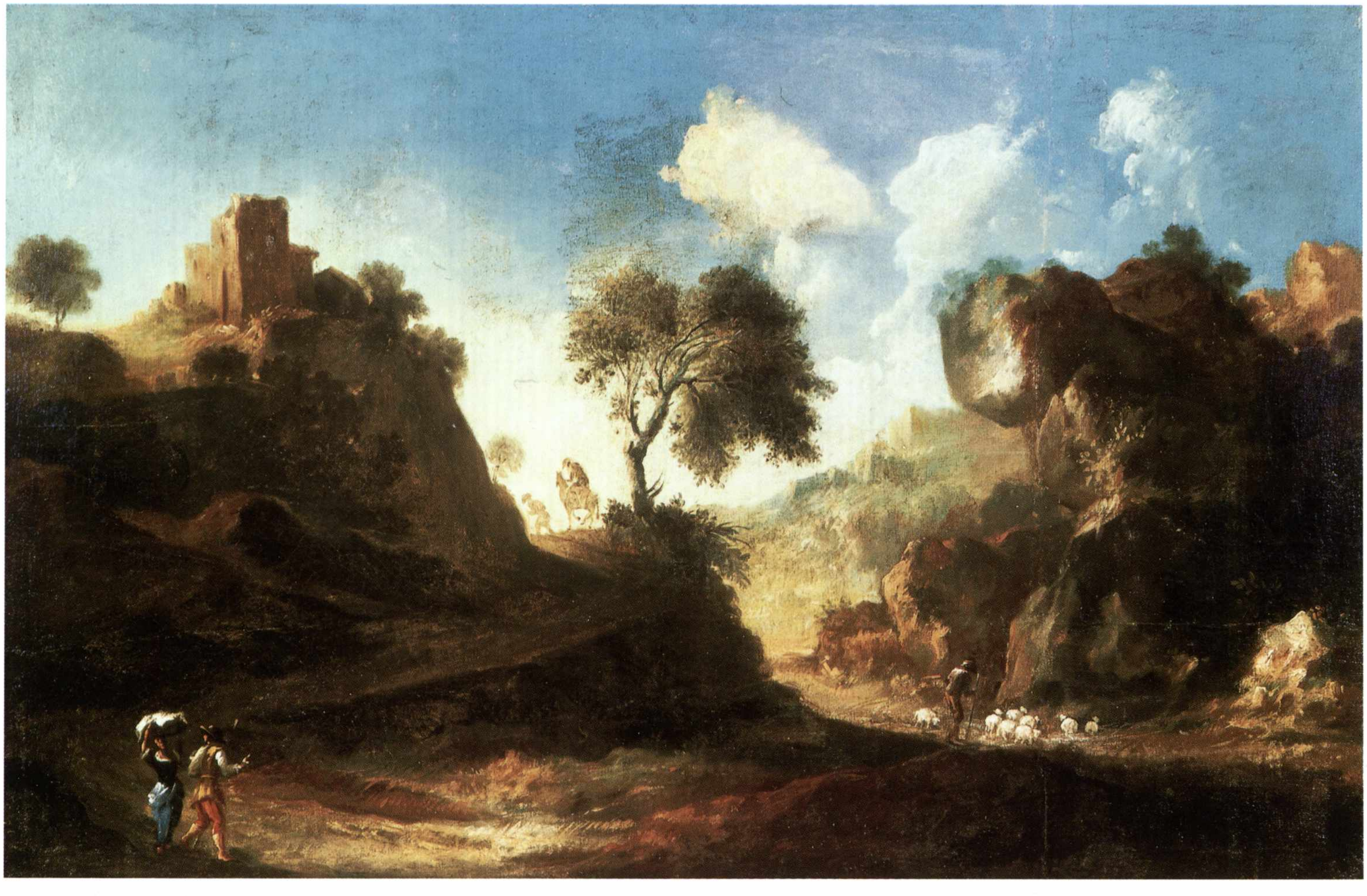
(M.M.)

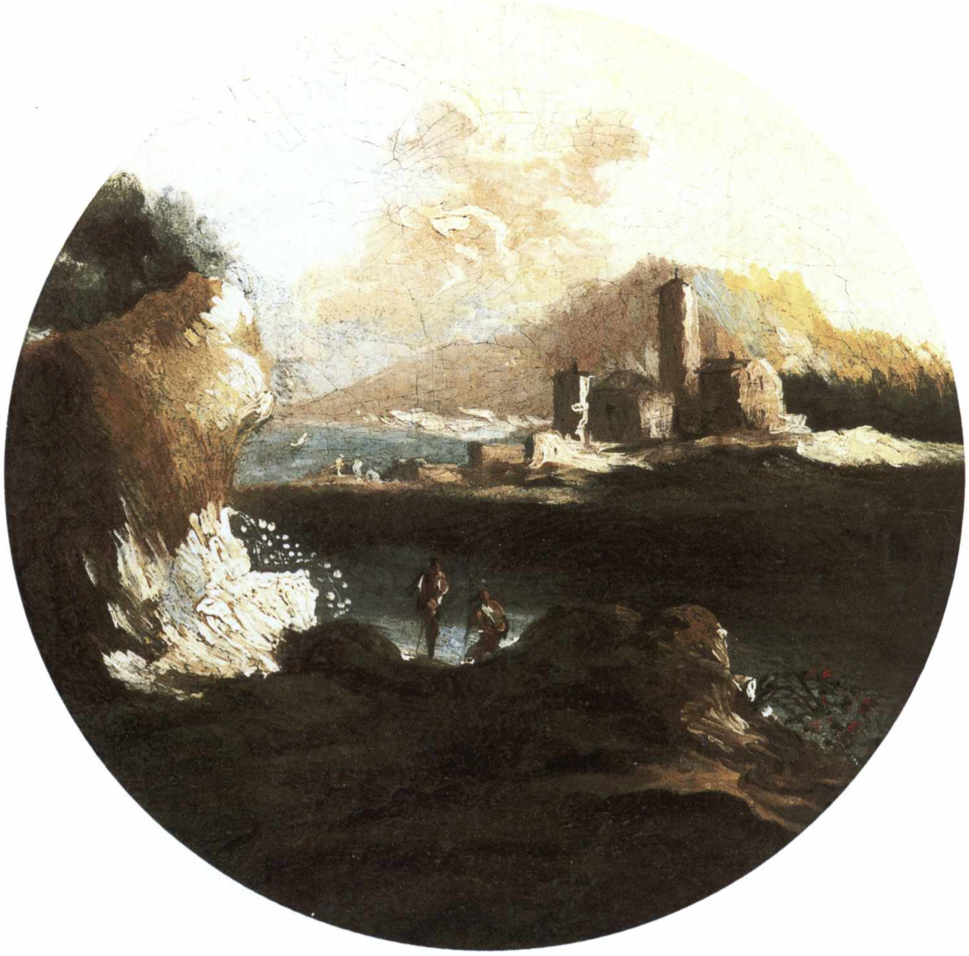
BIBLIOGRAFIA

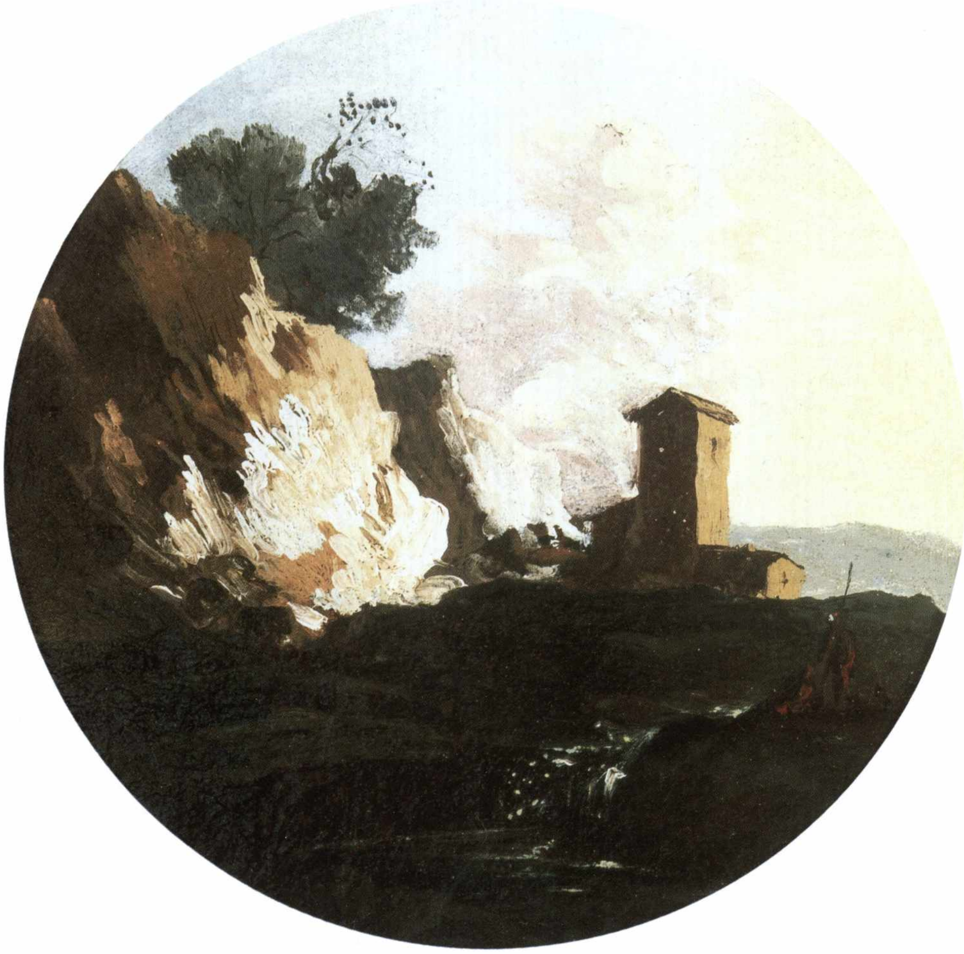
A. EMILIANI, *Alessio De Marchis e la sua Bottega. L'esilio artistico urbinate di Alessio Pauciollo*, con scritti di A. Cerboni Baiardi, A. Emiliani, L. Ficacci, F. Negroni, Bologna 1992, n. 80; A. ZANELLA in *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, catalogo della mostra (Urbino-Roma), a cura di G. Cucco, Venezia 2001, p. 300, nn. 137-138; A. CERBONI BAIARDI, in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, pp. 108-113.











Bartolomeo Nazari

(1693-1758)

Ritratto del maresciallo Johann Mathias von der Schulenburg

1733 circa
Olio su tela, cm 99 × 72
Provenienza: Cassa Autofilotramvieri Roma
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

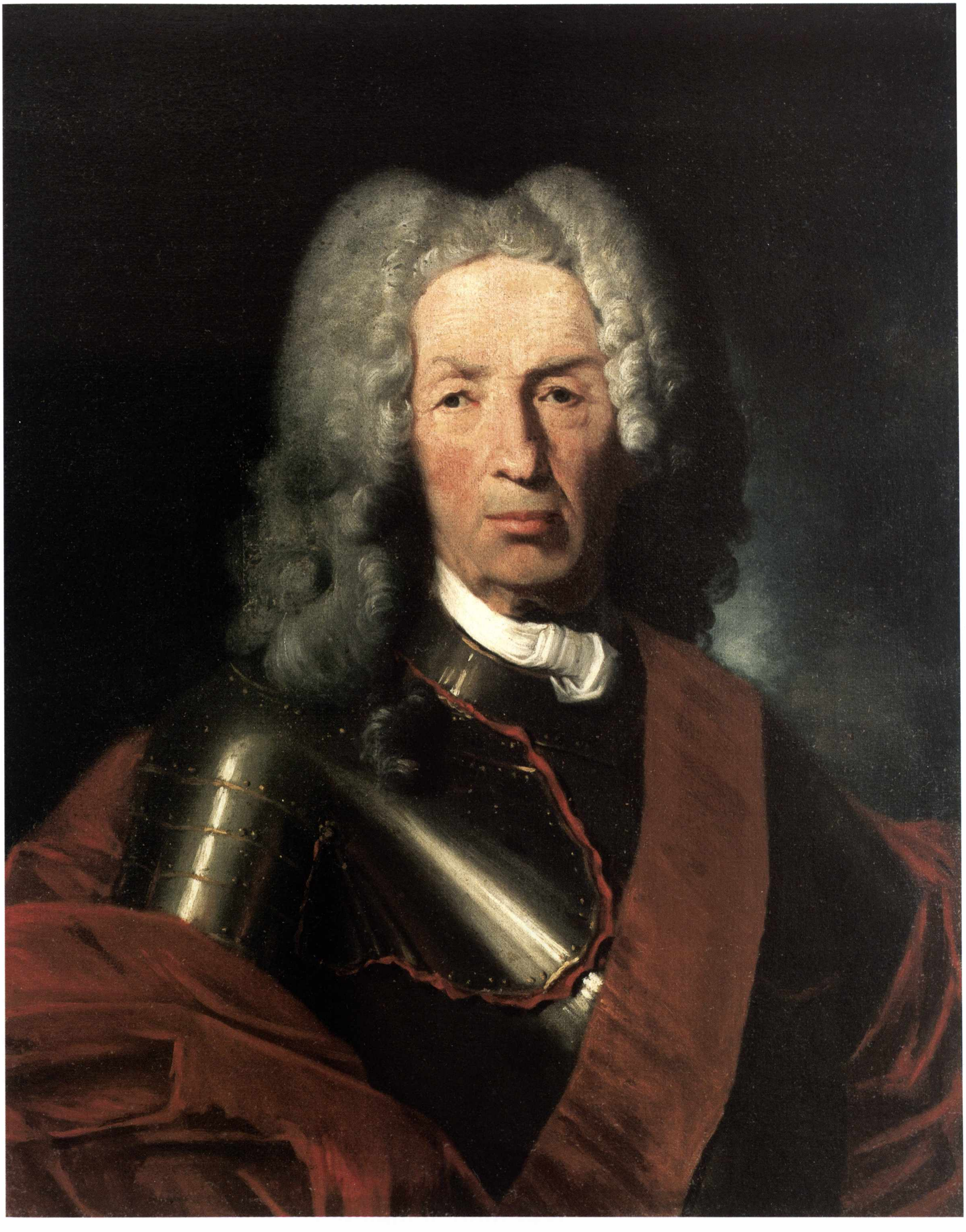
Dal confronto con altri ritratti di Piazzetta e Antonio Guardi, conosciamo l'identità del personaggio, il maresciallo Johann Mathias von der Schulenburg, ufficiale al servizio della Repubblica di Venezia nel 1715. Nella città lagunare lo Schulenburg, appassionato d'arte, fu, insieme al console Joseph Smith, uno dei protagonisti del mondo collezionistico, tanto da possedere una raccolta d'arte, dispersa nel 1775. Il maresciallo si fece ritrarre da diversi artisti: oltre ai citati Piazzetta e Guardi (quest'ultimo suo pittore di casa), Rosalba Carriera, Giacomo Ceruti, Giuseppe Nogari e, appunto, Bartolomeo Nazari. A quest'ultimo Ugo Ruggeri e Giulia Semenza hanno attribuito il ritratto in esame, ove si nota il particolare influsso lombardo di Fra' Galgario e Ceruti per l'introspezione psicologica: l'ufficiale ha uno sguardo malinconico, forse anche significativo, come si è sostenuto in virtù del gran numero di suoi ritratti, del desiderio di lasciare traccia di sé, accentuato dal fatto di non avere avuto discendenti.

L'attribuzione a Nazari è giustificata non solo dalla commissione sicura al pittore, nel 1733, di un ritratto equestre dello Schulenburg (intorno a questa data può collocarsi la cronologia del dipinto), ma anche dal fatto che l'artista accompagnò il maresciallo nel 1744 in un viaggio a Hannover, alla corte di Carlo VII.

L'indagine psicologica, le pennellate dense, con caratteri luministici e cromatici influenzati dalla pittura veneta, determinano un effetto naturalistico dell'immagine.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA
G. SEMENZA in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, p. 116.



Sebastiano Ceccarini

(1703-1783)

Ritratto di Alessandro Castracane degli Antelminelli

1773
Olio su tela, cm 173 × 97,5
Provenienza: Banca Popolare Pesarese e Ravennate
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

Il dipinto appartenne alla collezione dell'architetto Andrea Busiri Vici, che per primo si dedicò allo studio del personaggio raffigurato da Sebastiano Ceccarini, il conte Alessandro Castracane degli Antelminelli.

Il nobile è accanto ad un tavolo, con la mano destra su un cappello rosso bordato d'oro e appoggiato ad una veste dello stesso colore – identificata con quella dei cavalieri di Lucca –, e reca in mano una lettera, volgendo lo sguardo all'esterno, verso lo spettatore. Dalle lettere mostrate sul tavolo, su cui sono la firma dell'artista e la data 1773, si ricostruisce la storia del dipinto, realizzato probabilmente come dono per la vedova e per l'erede del Castracane, Castruccio Francesco. Nella lettera mostrata dal nobile si legge: "*C'est la Robbe de Confalonier de Lucques pour Monsieur le Compte Alexandre Castracane degli Antelminelli dal Portico A. 1770*"; nella lettera a sinistra: "*à Monsieur Mr le Compte Castruccius Francois Castracane degli Anteminelli a Vienna*"; sulla busta a destra: "*à Madame Mad. La Comtesse Mar.ie dal portico Castracane Anteminelli a Luques*"; in quella sottostante: "PRIEZ DIEV POVR MOY *Sebastiano Ceccarini danese d'anni 71 dipinse il presente ritratto A 1773*".

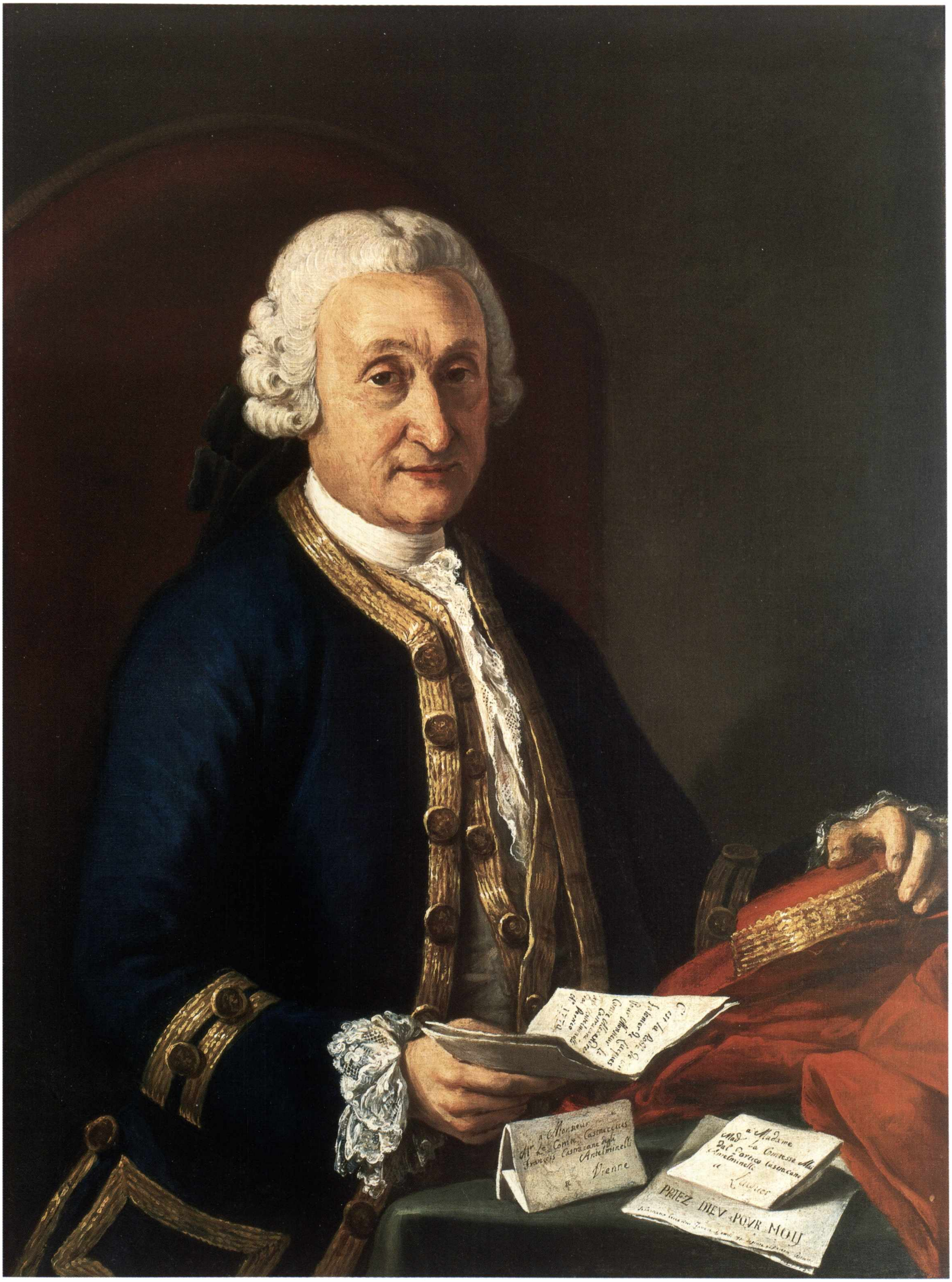
A questi personaggi del resto sono indirizzate le missive esposte sul tavolo, cui è avvicinata la carta su cui si legge la firma e la data con la supplica di pregare Dio per lui; la questione pone dunque interrogativi interessanti circa l'identificazione del 'lui' del messaggio: si tratta dello stesso Ceccarini oppure dell'effigiato, morto già da tre anni? Secondo le ipotesi della Semenza, il fatto che la supplica si trovi fra i nomi dei due destinatari delle lettere induce a ritenere che si tratti di un invito alla preghiera per il congiunto, con cui il Ceccarini fu in stretti contatti. Il ritratto, dunque, potrebbe essere interpretato come ricordo di un committente cui l'artista, ormai anziano, era molto legato, non eseguito 'dal vivo', ma basato su un modello preesistente, realizzato forse dallo stesso artista. Da notare l'uso della lingua francese, utilizzata per le corrispondenze internazionali, a sottolineare la mondanità e le frequentazioni dell'effigiato.

Si noti l'intensa espressività dello sguardo, la vivace capacità di cogliere la personalità del personaggio, ritratto secondo i consueti schemi sei-settecenteschi, memori di ricordi legati al soggiorno veneziano, ma uniti anche ad un'innata attenzione al dato minuzioso, al particolare, che sempre caratterizzò la produzione del Ceccarini.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA

A. BUSIRI VICI, *Ritratti di Sebastiano Ceccarini pittore danese a Roma*, in "Palatino", XII, 3, 1968, pp. 269-271; A. FUCILI BARTOLUCCI, *Pittura devozionale e patetismo metastasiano: Mancini, Lazzarini, Ceccarini, Lapis*, in *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino dalle origini ad oggi*, a cura di F. Battistelli, Venezia 1986, p. 455; B. CLERI, *Sebastiano Ceccarini*, Cinisello Balsamo 1992, p. 150, n. 80; A.M. AMBROSINI MASSARI, *Itinerario artistico nelle banche delle Marche*, in *Il filo di Arianna. Raccolte d'Arte delle Fondazioni Casse di Risparmio Marchigiane. Jesi - Macerata - Pesaro*, catalogo della mostra, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Milano 2000, p. 46; G. SEMENZA, in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, p. 120.


a Monsieur
Mr Le Comte Castruccius
Francois Castracane degli
Antelminelli
Vienne
a Madame
Mad La Comtesse Ma
Dal Portico Castracane
Antelminelli
PRIEZ DIEV POVR MOY

Gaetano Lapis

(1706-1773)

Apparizione della Madonna col Bambino a Santa Teresa d'Avila

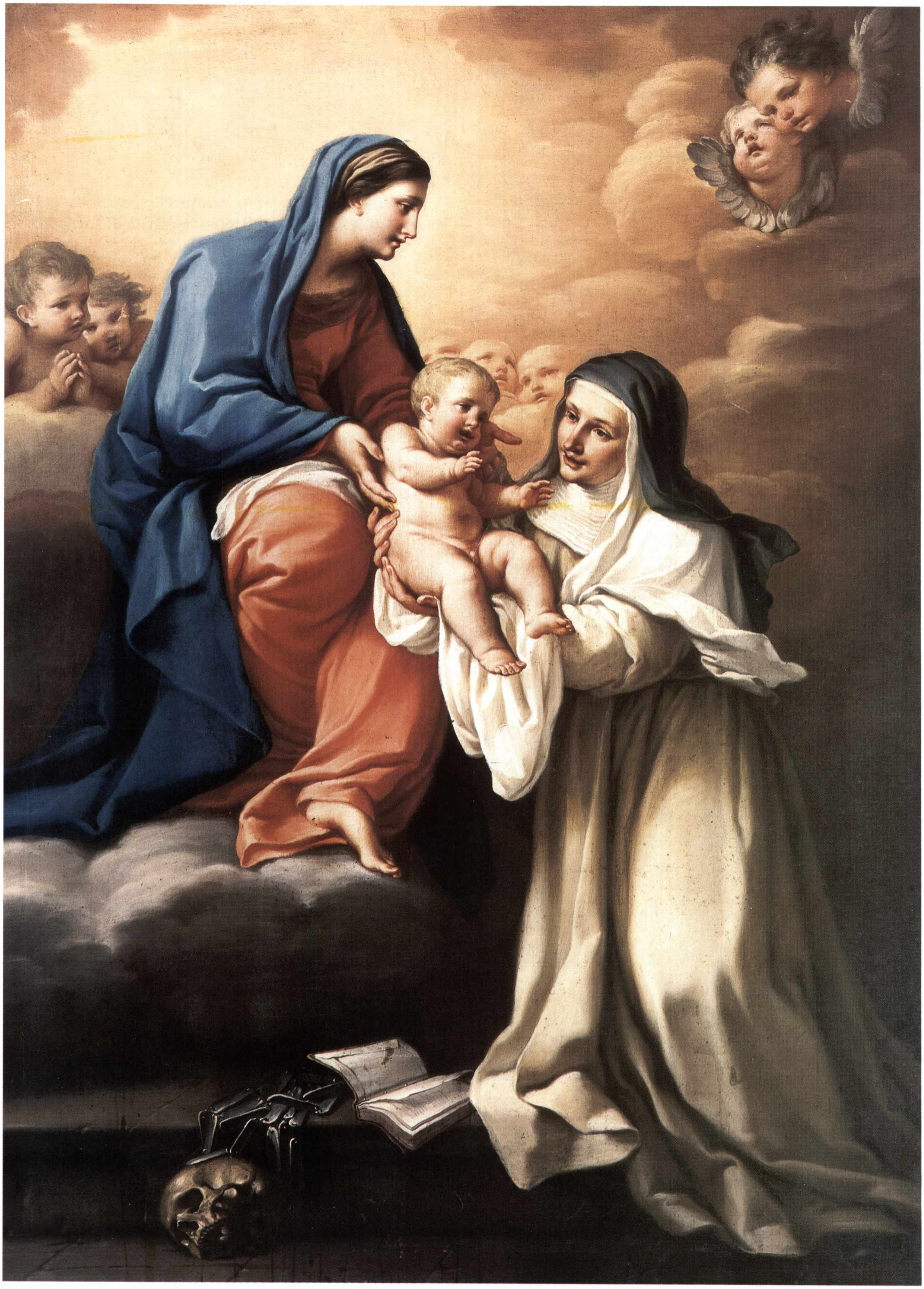
1750 circa
Olio su tela, cm 100 × 137
Provenienza: Banca Popolare Pesarese
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

Santa Teresa d'Avila, vestita con l'abito carmelitano, è inginocchiata presso l'altare, coperto dalla nube entro cui sono raffigurati Maria e il Bambino. Posati sul gradino dell'altare sono gli attributi della penitenza (teschio, catena) e della meditazione (libro). La composizione è equilibrata e si sviluppa lungo una linea diagonale al cui centro è il Bambino; le figure presentano panneggi con pieghe molto ampie che, nel caso di Teresa, suggeriscono sì la pesantezza dell'abito monacale, ma dissimulano il movimento dei veli bianco e nero, sollevati dal movimento repentino della santa, pronta a ricevere tra le braccia Gesù, affidatole dalla Madonna. L'eleganza formale nulla toglie alla dolcezza dello sguardo di Santa Teresa nell'incontrare il Bambino, vero centro emotivo della scena, in cui la Vergine, con il viso di profilo e con un'espressione premurosa, svolge il ruolo di mediatrice. D'accordo con la Ambrosini Massari, l'opera è databile intorno al 1750 proprio per questa capacità di comunicazione che permette confronti con il *San Giovanni Matha* per la chiesa della Trinità di Roma, con la *Comunione degli apostoli* e con la *Caduta della manna* della cattedrale di Cagli.

La base culturale sulla quale Lapis elabora questo dipinto è il classicismo seicentesco di Maratta e dei pittori emiliani: Lanfranco, in questo caso particolare, autore di intimi dialoghi tra sacri personaggi impostati in maniera simile. Un linguaggio che viene poi ereditato nel secolo successivo da artisti come Placido Costanzi, Benefial, Pompeo Batoni, che sembrano avere lasciato riflessi in Lapis.

(S.B.)

Bibliografia
A.M. Ambrosini Massari in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, pp. 124-125.



Paolo Monaldi

(1710? - *post* 1779)

Scena campestre con bambini che giocano

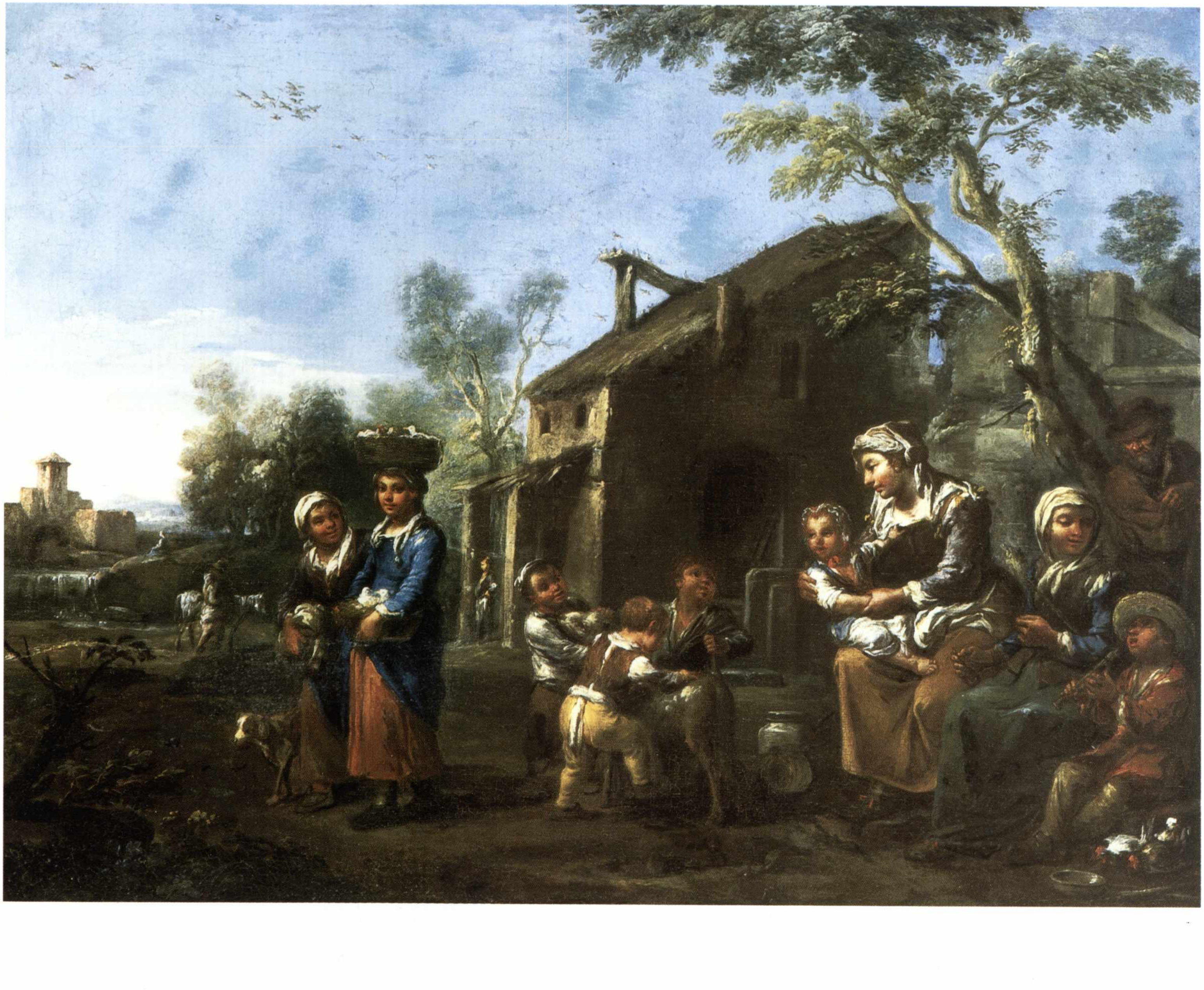
1760 circa
Olio su tela, cm 48,6 × 64,3
Provenienza: Cassa Autofilotramvieri Roma
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

Personaggio ancora enigmatico Paolo Monaldi, la cui biografia è legata a poche opere firmate. Di questo artista possiamo tuttavia considerare – almeno per la produzione di genere – di quale soggetti fosse prevalentemente costituito il suo immaginario. Nel dipinto in esame, la disposizione delle figure e degli altri elementi naturali e architettonici – la costruzione con il tetto di paglia (forse una locanda dove un oste col grembiule pare attendere il viandante con l'asino), la cascatella, il borgo fortificato che chiude la prospettiva e lascia intravedere l'apertura paesistica sullo sfondo – è scandita dagli alberi che, disposti lungo una linea diagonale, intervallano le quinte scenografiche.

Il dipinto, come l'intera produzione nota, si dimostra influenzato particolarmente da Andrea Locatelli, sia per l'ambientazione sia per la rotondità dei volti, che rivela un'impronta classicista, così come da Paolo Anesi, affermato paesaggista che Monaldi ebbe modo di conoscere.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA
G. SEMENZA in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, pp. 128-129.



Ambito di Antonio Beccadelli

(1717-1803)

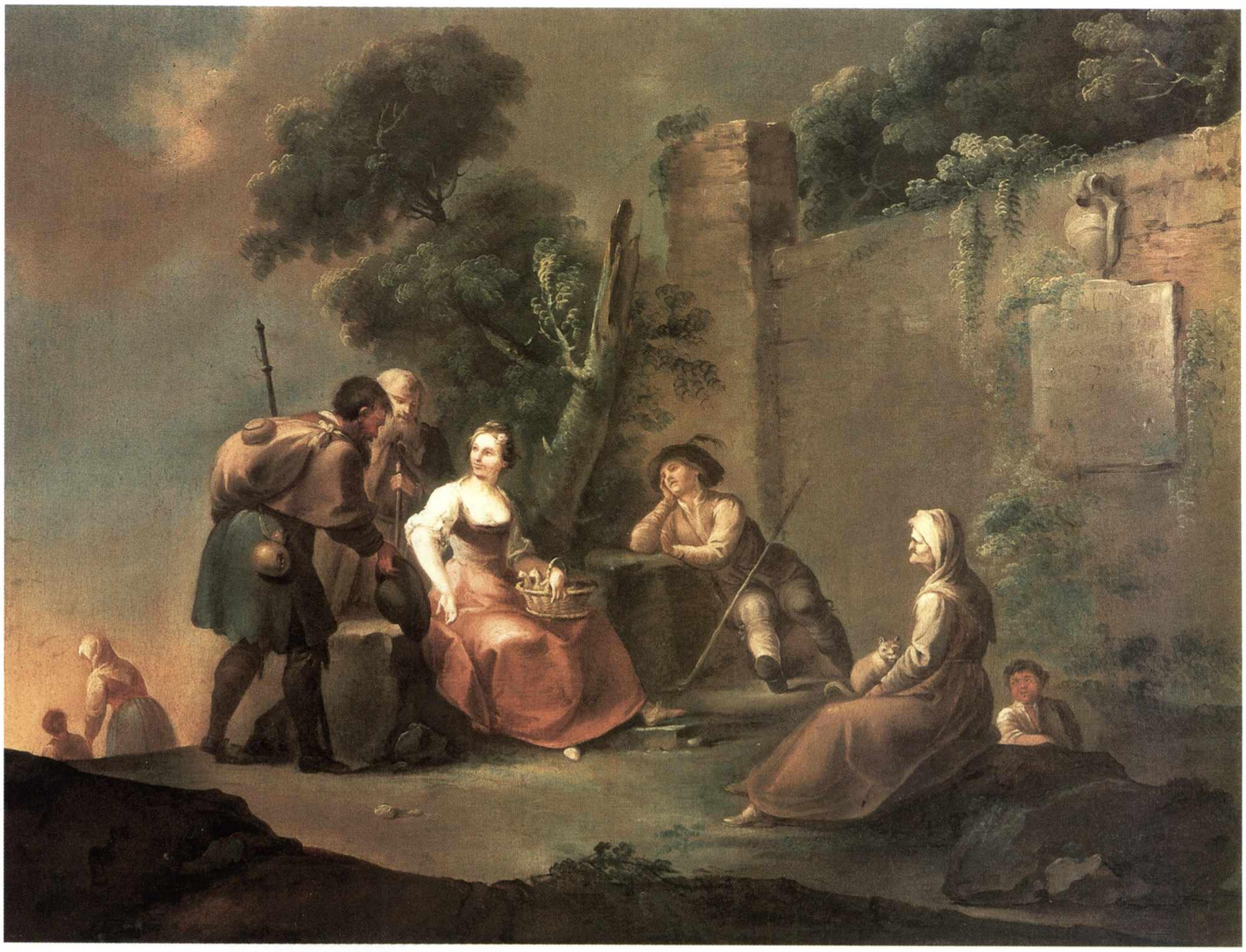
Scena galante campestre
Scena galante campestre con donna e bambina assopite

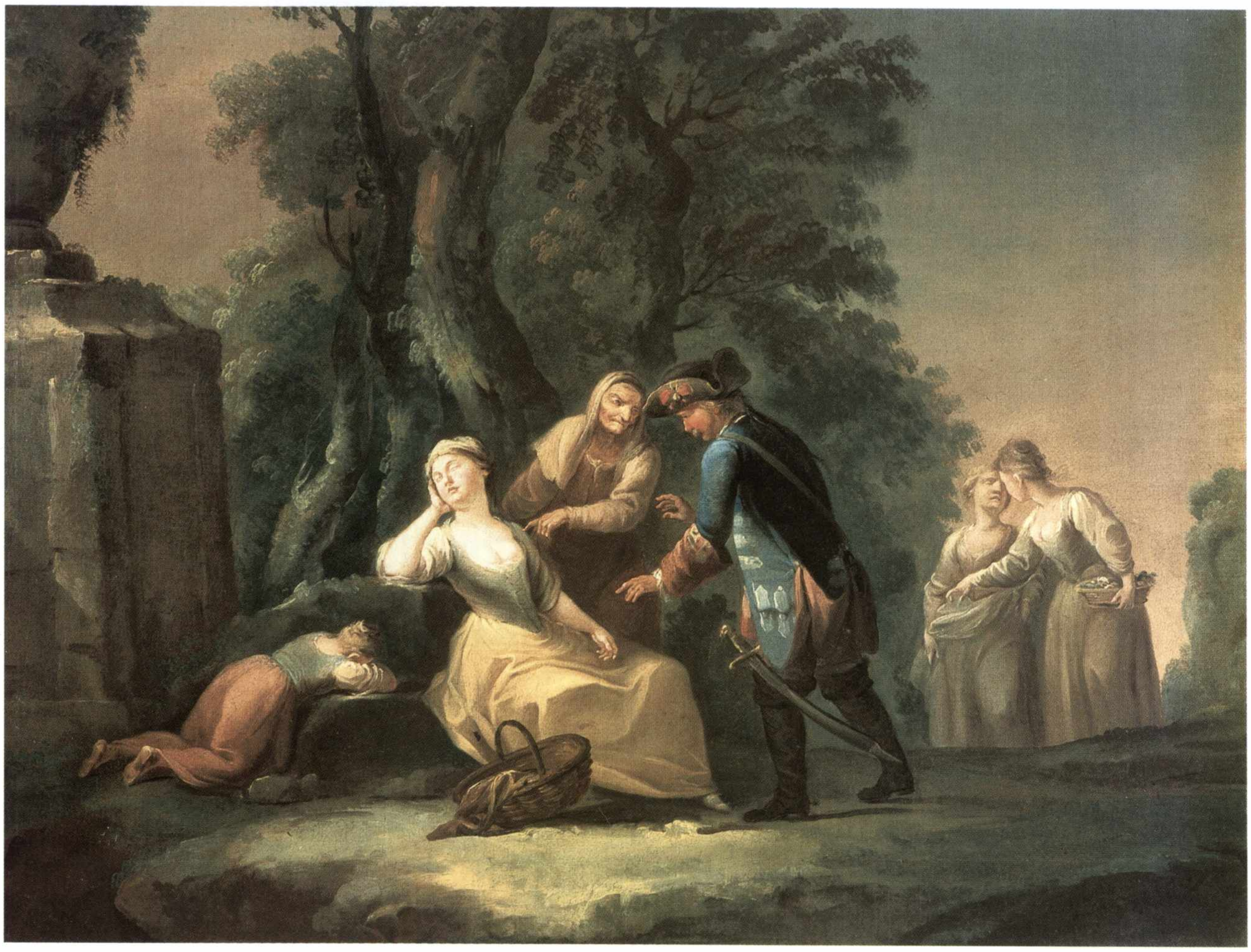
Seconda metà del XVIII secolo
Olio su tela, cm 58 × 76
Provenienza: Cassa Autofilotramvieri Roma
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

I due dipinti sono stati recentemente attribuiti alla mano di un seguace di Antonio Beccadelli, pittore bolognese specialista nella pittura "di figura", di cui ebbe la cattedra presso l'Accademia Clementina. La diffusione delle scene di genere, definite dallo Zanotti (1739) "*servile imitazione del vero*", si afferma in ambito bolognese con particolare successo grazie all'opera di Giuseppe Gambarini (Bologna 1680-1725), elaborata dall'artista successivamente a un soggiorno romano, richiamandosi alla suggestione dei 'bamboccianti'. L'attenzione del pittore, che avrà in Stefano Gherardini (Bologna 1696-1756) il suo allievo, si rivolge a un'umanità semplice e variegata, osservata con affettuosa arguzia e con un'attitudine al dato sociale che, seppure priva degli accenti drammatici del Crespi, offre prove di grande livello, spesso accostate all'opera del veneziano Pietro Longhi, come nelle *Ricamatrici* (Lisbona, Museo Nacional de Arte Antiga). Anche per i dipinti di Antonio Beccadelli sono stati proposti confronti con i quadri di Longhi: nel *Ballo campestre* (Bologna, collezione privata), in passato attribuito allo stesso Gambarini e oggi ritenuto una delle migliori opere del pittore, emerge l'intento di superare ogni accademismo in favore di una rappresentazione bonaria e cordiale, ma al tempo stesso autentica, della società. L'influsso veneto, particolarmente evidente in Beccadelli che lo acquisì durante il soggiorno giovanile nella città lagunare, ha indotto ad avvicinare al suo ambito le due *Scene galanti* in collezione. Caratteristici sono l'ambientazione nel contesto pittoresco della 'rovina' assalita dalla vegetazione e l'effetto atmosferico della luce morbida e dorata. Tuttavia la presenza di alcune figure e situazioni che ritornano, anche in altre tele, secondo moduli spesso stereotipati, come la vecchia mezzana dal profilo adunco, la giovane avvenente, la bambina o il contadino assaliti dal sonno, inducono a ricercare l'autore dei due dipinti in un artista vicino al Beccadelli, che ne ripropone alcune felici invenzioni in una composizione orchestrata davanti a una quinta scenica convenzionale, dove i ruoli si svolgono secondo un canovaccio essenziale, come nella commedia dell'arte.

(M.M.)

BIBLIOGRAFIA
G. SEMENZA in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, pp. 132-133.





Nicola Levoli

(1728-1801)

Natura morta con terraglie, fiasco e panno

1769 circa
Olio su tela, cm 48 × 64
Provenienza: Banca Popolare Pesarese
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

Il dipinto, recentemente pubblicato (Semenza, 2003), testimonia la formazione del pittore riminese presso Ubaldo Gandolfi, costituendo la reinterpretazione della *Natura morta con fiasco, pane e formaggio* (collezione privata) dell'artista bolognese.

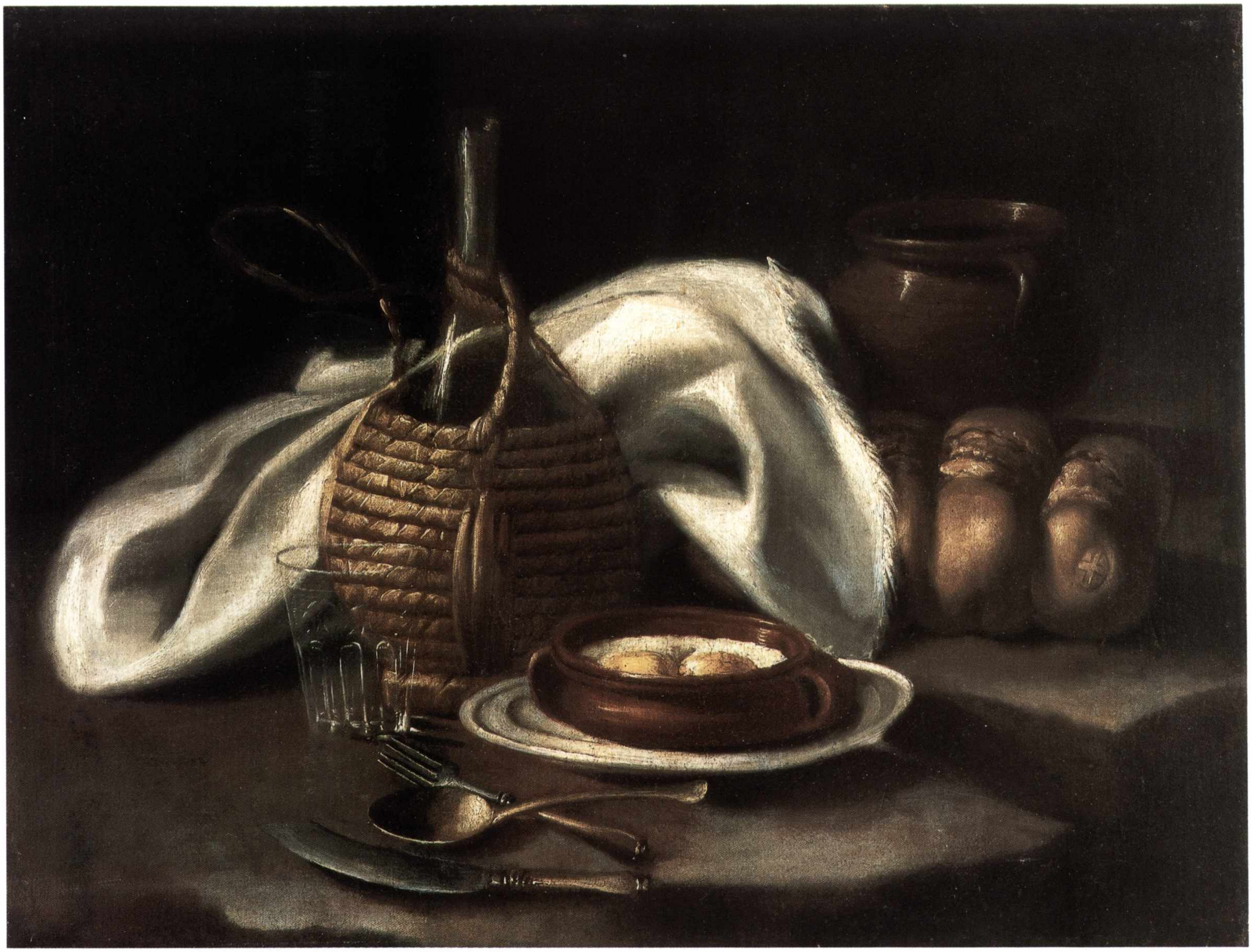
Riecheggiando Giuseppe Maria Crespi, la pittura di Levoli è morbida, non indaga la materialità degli oggetti ma ne coglie l'essenzialità nel rapporto con la luce. I colori sobri, gli oggetti e la composizione suscitano una sensazione di semplice quotidianità. Levoli riprende molti degli oggetti della rappresentazione di Gandolfi riproponendoli anche con una gerarchia visiva piuttosto simile: in primo piano le posate e in successione il fiasco, il pane parzialmente coperto dal panno, l'orcio di ceramica invetriata.

Un oggetto come il fiasco torna in altre nature morte di Levoli (*Fiasco, panno e lonza*, collezione privata; *Pesci, fiasco e ostrica*, già in collezione Daverio, Milano). Il tegame con la stessa pietanza è riproposto nella natura morta con *Uova al tegame, bottiglia, bicchiere e fette di salame*, collezione S. Lodi, Campione d'Italia) e in quella con *Tegame di creta, uova, bottiglia, pane e salame* (collezione privata).

Dal modello di Gandolfi si distingue in particolare nella composizione, studiata ma non artificiosa: anziché su un tavolo, il pittore, a voler sottolineare l'umiltà del soggetto, sembra disporre gli oggetti su una breve gradinata di pietra, forse quella di una cucina, il cui curvo andamento permette una disposizione circolare degli oggetti e un più articolato gioco di chiaroscuri.

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA
G. SEMENZA in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, pp. 138-139.



Carlo Labruzzi

(1748-1817)

Veduta del Colosseo

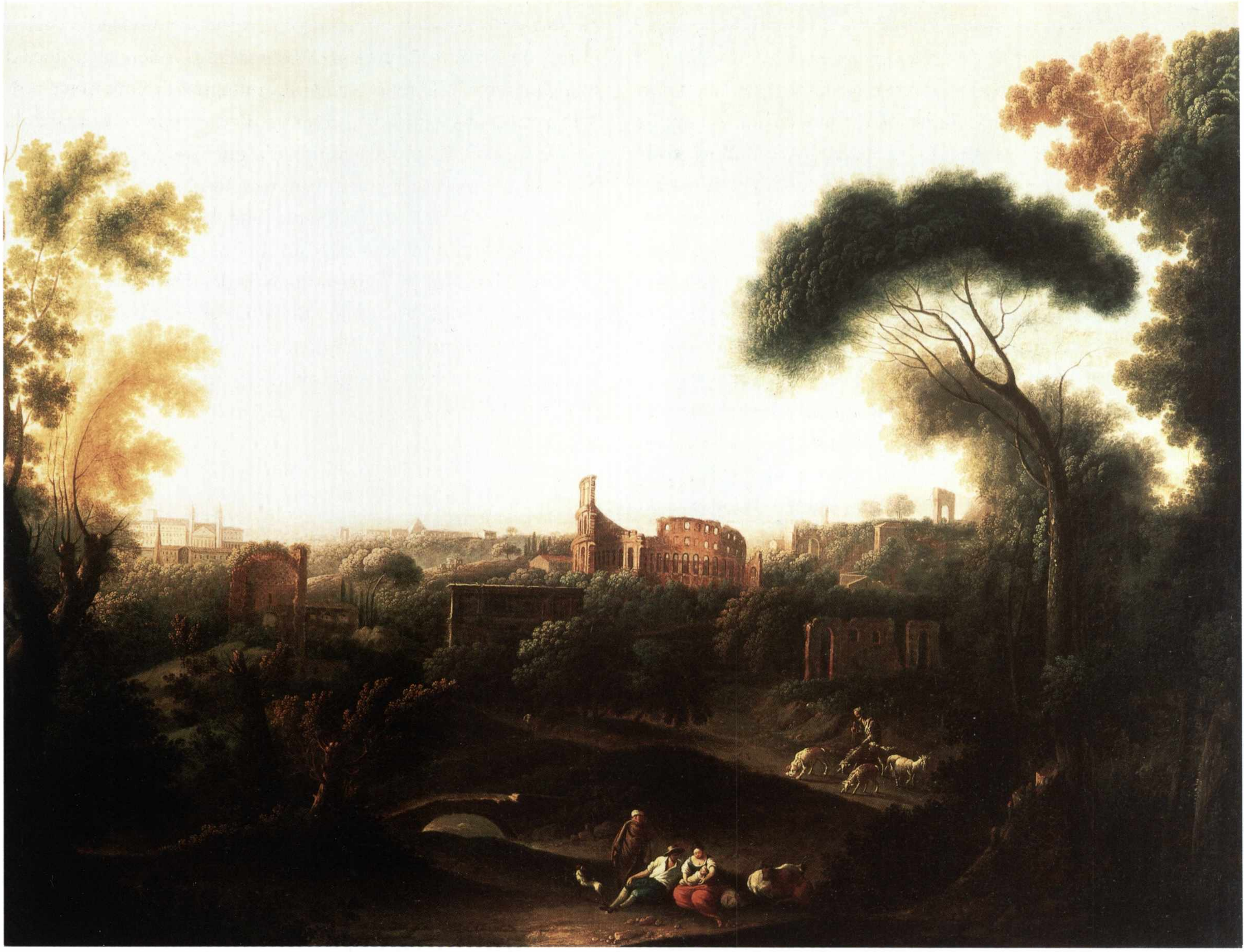
Ultimo quarto del XVIII secolo
Olio su tela, cm 74,5 × 97,5
Provenienza: Banca Popolare Abruzzese Marchigiana
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

Il dipinto, già accostato all'ambito del paesaggista Jacob Philipp Hackert, è stato recentemente attribuito al pittore romano Carlo Labruzzi, fratello minore del più celebre Pietro, ritrattista di grande successo. Secondo le fonti contemporanee, Carlo era ritenuto tra i migliori paesaggisti attivi nell'ambiente romano della seconda metà del XVIII secolo e la sua opera particolarmente apprezzata sia dai viaggiatori stranieri in semplice visita di piacere lungo gli itinerari del *Grand Tour* sia da collezionisti ed eruditi, come il celebre archeologo danese Georg Zoëga, ritratto dall'artista nel 1809 (Roma, palazzo Braschi), che ravvisava nella sua opera *"più sensibilità e sentimenti"* rispetto agli artisti contemporanei (F. Leone, *Labruzzi, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 63, Roma 2004, p. 5, *ad vocem*).

Tra le opere più note del pittore, e strettamente correlata alla tela in collezione, è la *Veduta del Colosseo* del palazzo di Caterina a Puškin (1780), che offre un'inquadratura più maestosa del monumento, ripreso dal Palatino e rappresentato al centro della tela, mentre in primo piano l'artista è ritratto nell'atto di dipingere. Nell'opera in esame la visione prospettica appare fortemente alterata rispetto alla veduta reale: il punto di vista rispetto alla conformazione del monumento corrisponde a una zona del Palatino, da cui in realtà non sarebbe possibile vedere la basilica di San Giovanni in Laterano e la piramide, nel dipinto poste a distanza tanto ravvicinata; altrettanto distorta è la posizione della struttura absidata a cassettoni, nella quale sono probabilmente suggeriti i resti del tempio di Venere a Roma. Una veduta curata nel dettaglio del singolo elemento, che mira a comporre un insieme verosimile, capace di restituire, al viaggiatore di ritorno dal *Grand Tour*, tutta la suggestione degli edifici antichi e del loro pittoresco contesto. Nello stile analiticamente descrittivo risaltano le figurine ben dettagliate che, seppure con qualche sfasamento prospettico, strutturano l'effetto luminoso nelle zone d'ombra del dipinto.

(M.M.)

BIBLIOGRAFIA
S. LAPENTA in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, pp. 142-143.



Teofilo Patini

(1840-1906)

Il buon samaritano

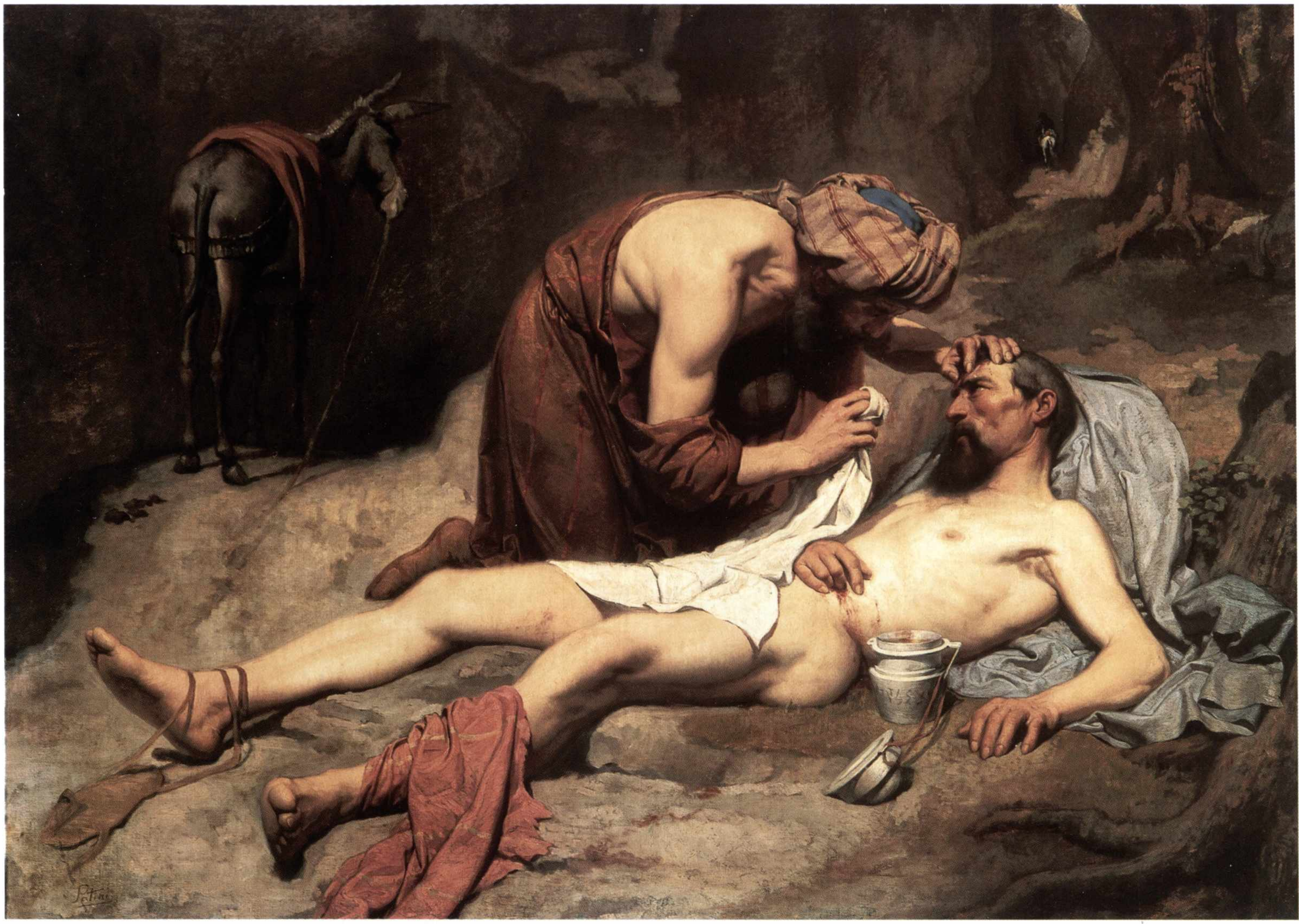
1859 (?)
Olio su tela, cm 158 × 119
Provenienza: Banca Popolare di Castel di Sangro
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

L'opera, firmata in basso a sinistra, è stata verosimilmente identificata con la tela presentata all'ultima biennale borbonica allestita nel 1859 (Cioffi, 1989-1990), in occasione della quale l'artista appena diciannovenne conseguì la medaglia d'argento di seconda classe, esponendo nella manifestazione accanto a nomi di primo piano, come Domenico Morelli e Giuseppe Palizzi. La descrizione della parabola evangelica (Luca 10, 30-37) presenta accenti di vivido realismo, all'origine dei quali concorrono componenti di molteplice derivazione, sperimentate dall'artista negli anni dell'accademia. Iscritto dal 1856 al Regio Istituto di Belle Arti di Napoli, Patini frequentò la classe di Giuseppe Mancinelli, titolare della cattedra di nudo, che aveva ripristinato la "Scuola di anatomia e prospettiva". L'impostazione rigorosa consentì inoltre al giovane pittore di esercitarsi sui modelli lasciati da Costanzo Angelini, ancora di stretta derivazione neoclassica, dai quali apprese la pratica dell'osservazione della realtà attraverso il filtro di una lucida razionalità (Bologna, 1990). Lo stesso Mancinelli del resto, pur saldamente ancorato ai criteri classici dell'apprendimento accademico, si dimostrava tuttavia aperto alle correnti innovative di stampo realista. Sono queste ad emergere accanto alla solida impostazione accademica, esercitata con la pratica della copia delle opere di Raffaello, Michelangelo e Domenichino, connotandola di più moderne inflessioni, tra cui il neoseicentismo sperimentato in quegli anni da Domenico Morelli. Nella chiara e razionale luminosità, che enfatizza la percezione della realtà, echi di ascendenza caravaggesca, come il particolare dei piedi sporchi impietosamente mostrati o il dito del ferito nella piaga, si fondono con elementi di gusto orientaleggiante – il turbante del samaritano, il tessuto delle vesti –, fino a comprendere spunti derivanti dalla pittura di tocco dei paesaggisti come il napoletano Giacinto Gigante e il conterraneo Nicola Palizzi.

(M.M.)

Bibliografia

C. Savastano in *Teofilo Patini e la sua gente*, L'Aquila 1982, tav. XXI; *Mostra di Teofilo Patini*, catalogo della mostra (L'Aquila-Napoli), a cura di F. Bologna, L'Aquila - Castel di Sangro 1989-1990, p. 26, n. 5, p. 31, n. 4, tav. 1; F. Bologna, *Teofilo Patini e la rifondazione della pittura veristica*, in *Teofilo Patini (1840-1906)*, a cura di F. Bologna, L'Aquila - Castel di Sangro 1990, pp. 25-115 (in particolare pp. 38-39); R. Cioffi in *Teofilo Patini (1840-1906)*, cit., pp. 278-279, n. 4; *Pittori Abruzzesi dell'Ottocento*, 1995, pp. 180-181; S. Lapenta in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, pp. 146-147.



Teofilo Patini

(1840-1906)

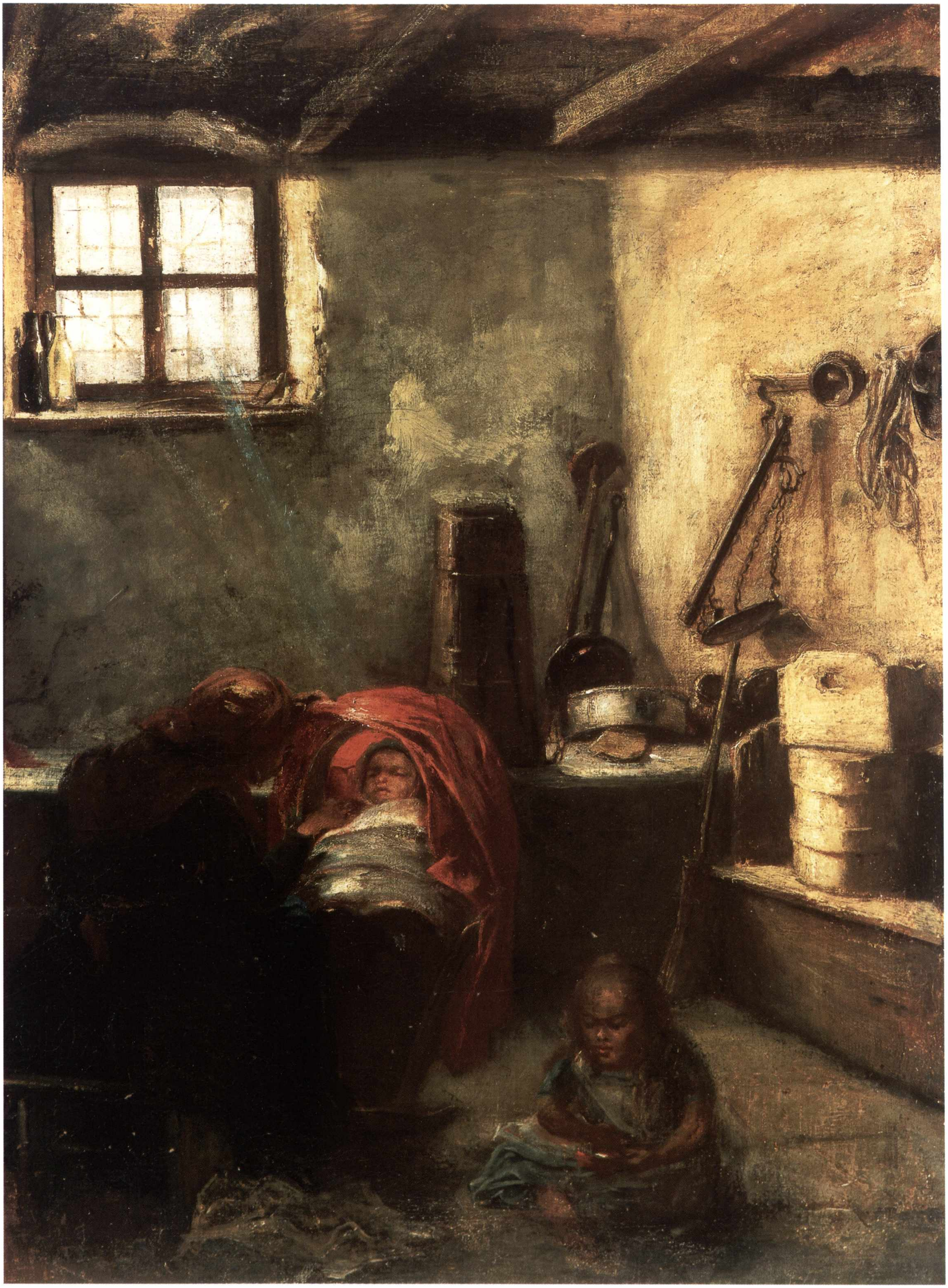
Interno con culla

1880 circa
Olio su tela, cm 65 × 50
Provenienza: Banca Popolare di Castel di Sangro
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

Il dipinto è datato poco prima del 1880 per gli stretti rapporti con *Il sequestro*, ritenuto dalla critica la prima opera in cui l'artista realizza la rappresentazione di un interno ormai libera da qualsiasi aspetto vicino alla scena di genere (S. Gallo, *1869-1888: dal quadro di storia all'arte sociale*, in *Teofilo Patini (1840-1906)*, a cura di F. Bologna, L'Aquila - Castel di Sangro 1990, pp. 287-327: p. 316, n. 67). I riferimenti alla pittura olandese del secolo XVII, e in particolare a Nicola Maes, ancora presenti in questa tela, esaltano il carattere tragico del contesto 'quotidiano' ed assumono il valore di denuncia della condizione di miseria estrema del mondo contadino, mentre il tocco cromatico, connotato di influssi derivati dai macchiaioli, conferisce all'ambiente un carattere di spoglia essenzialità, dominata dal rosso acceso del panno sulla culla. Insieme ad altre opere aventi come soggetto il tema dell'infanzia, il dipinto prelude, seppure con un'impronta più intima e malinconica, al celebre quadro *L'erede* (1880, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), con cui Patini affronterà con accenti di lucida disperazione il dramma della nascita di un'esistenza condannata senza appello alla povertà e alla morte. Lasciata la pittura di storia, l'artista si accosta alle tematiche sociali che intorno alla metà dell'ottavo decennio del secolo XIX pongono all'attenzione dell'opinione pubblica lo stridente contrasto tra i valori del Risorgimento e la realtà del contesto sociale, di cui la 'questione meridionale', trattata in quegli anni da Pasquale Villari nelle sue *Lettere meridionali* – pubblicate nel 1875 e nel 1878 – costituisce uno degli aspetti più scottanti (Gallo, 1990).

(M.M.)

BIBLIOGRAFIA
Mostra di Teofilo Patini, catalogo della mostra (L'Aquila-Napoli), a cura di F. Bologna, L'Aquila - Castel di Sangro 1989-1990, fig. 16; F. BOLOGNA in *Teofilo Patini (1840-1906)*, a cura di F. Bologna, L'Aquila - Castel di Sangro 1990, p. 317, n. 71; *Pittori Abruzzesi dell'Ottocento*, 1995, p. 179; S. LAPENTA in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, Villa Verucchio 2003, pp. 148-149.



Mario Sironi

(1885-1961)

Uomo dentro la bottiglia

1921-25 circa
Olio su carta, cm 25 × 17
Provenienza: Banca Popolare Abruzzese Marchigiana
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

Sul retro dell'opera si può leggere, scritta in parte a macchina e in parte a penna, la seguente annotazione di Vincenzo Colonnella: "*Sollevando il dipinto dal foglio bianco in carta a mano sottovetro si legge: 'lavoro autentico del Pittore Mario Sironi ricevuto dalla moglie del pittore Sig.ra Matilde Sironi' Federico Gussoni. Federico Gussoni, figlio dell'on. Gussoni, fu 'Gallerista' serio e quotatissimo (la collezione Paterna faceva testo) (1, Ho un bel catalogo ill.to della Raccolta Gussoni).* Mercante d'arte, *il Federico, (nel Palazzo Borromeo in via Manzoni) questo dipinto di Sironi fu dal sottoscritto acquistato per L. 15.000 (appunto dalla Galleria Gussoni). Il gallerista Gussoni fu molto amico anche di De Chirico, col quale spesso, si mostrava in palco in prima fila, alla Scala (di conseguenza questo quadretto godé di un alto crisma di autenticità). Al Gussoni gli passò tra le mani molte opere, come* Collezionista *e poi* Venditore *(Gallerista) Vincenzo Colonnella*".

L'annotazione riferisce dunque del *pedigree* collezionistico dell'opera e della sua provenienza dalla famiglia dell'artista, scomparso nel 1961. L'esame stilistico è coerente con la produzione del pittore (come conferma anche Fabio Benzi, che qui ringraziamo).

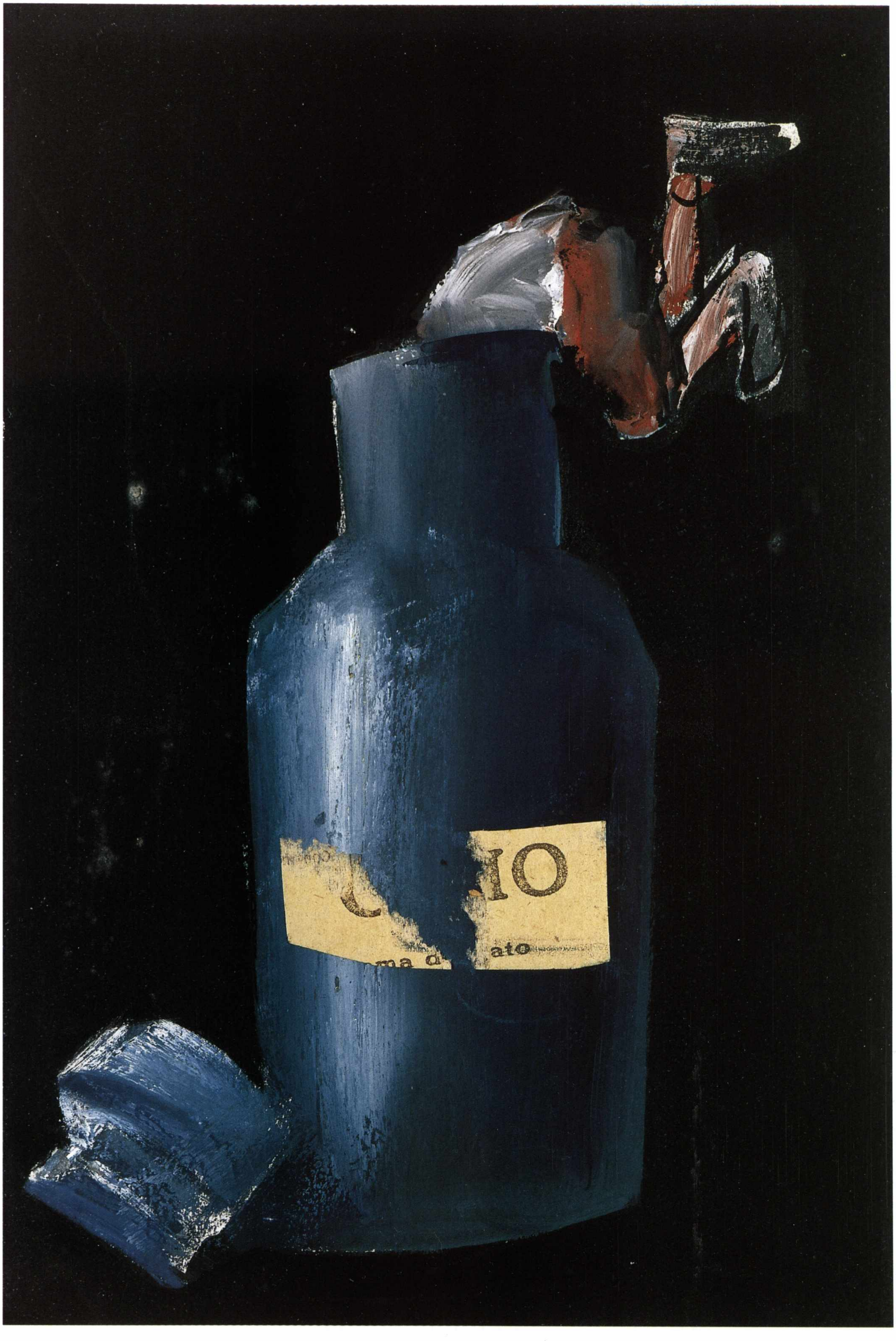
Il carattere grottesco del soggetto raffigurato – un uomo dalla camicia bianca e dai pantaloni rossi infilato nel collo di una bottiglia col tappo poggiato accanto e dall'etichetta strappata con la scritta parzialmente leggibile ("C[?][...]IO / [...]MA D[...]ATO") – induce a ritenerlo un bozzetto per un'illustrazione dal contenuto satirico. Potrebbe trattarsi di uno studio per un soggetto destinato ad una delle testate con le quali Sironi collaborava nei primi anni venti: "Le Industrie Italiane Illustrate", "Il Popolo d'Italia", quotidiano del partito fascista, e periodici a questo collegati ("Domando la parola! Il lunedì del Popolo d'Italia", "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia").

L'opera riflette lo stile più caratteristico e innovativo dell'artista: larghe campiture di colore, piatto, vivace, brillante, con pennellate larghe e costruttive; fondi neri che mettono in risalto forme e cromie.

L'opera potrebbe datarsi tra il 1921 e il 1925: si può notare in particolare una somiglianza compositiva con un'illustrazione del 1921 – *Importazione* – per "Le Industrie Italiane Illustrate", ove domina una gigantesca bottiglia (si veda in A. Sironi, *Le illustrazioni*, in *Mario Sironi 1885-1961*, catalogo della mostra [Roma], a cura di F. Benzi, Milano 1993, p. 412).

(S.B.)

BIBLIOGRAFIA
Inedito.


IO
ma d
ato

Nino Caffè

(1909-1975)

Processione a Urbino

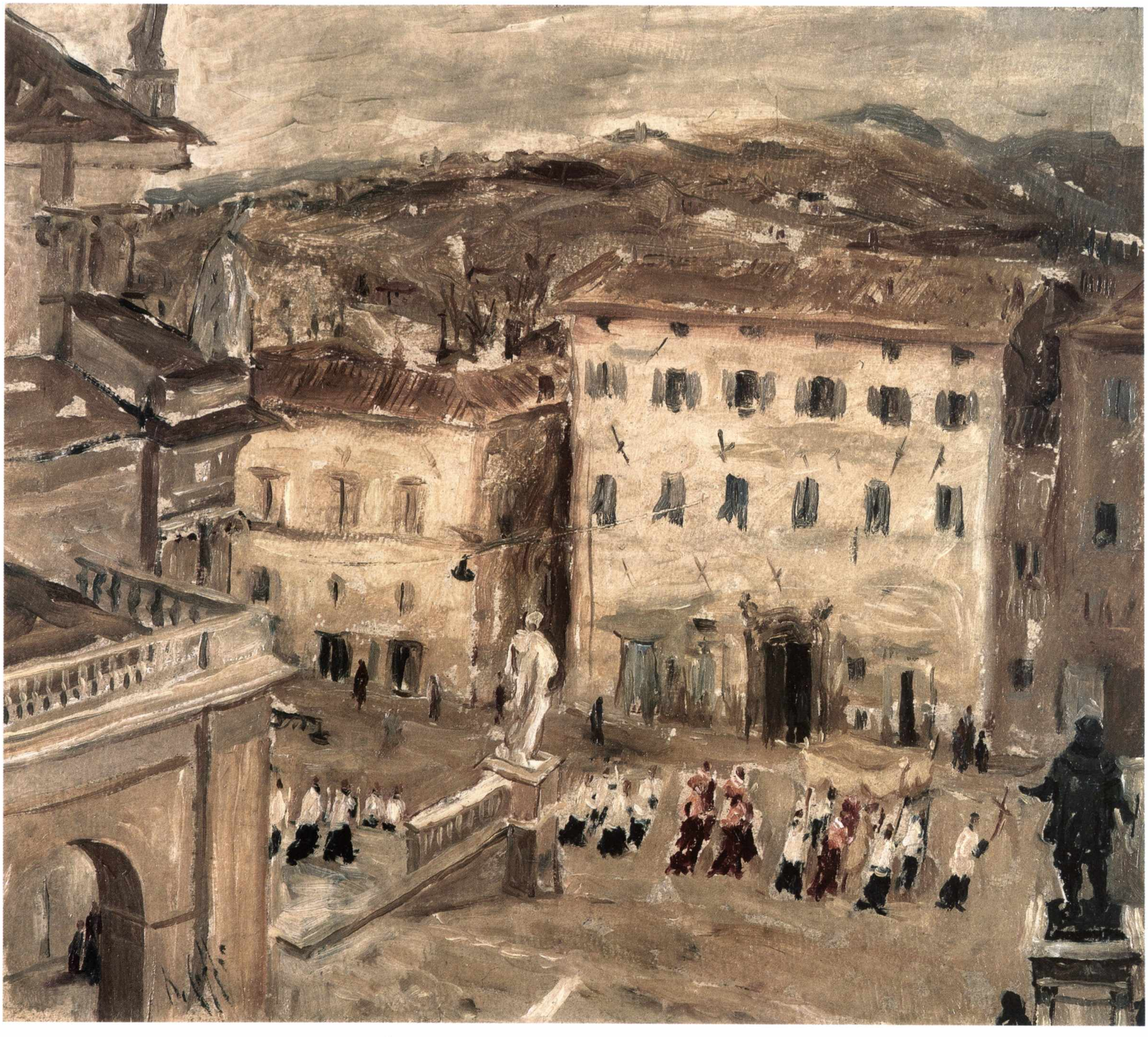
1943-46
Olio su tela, cm 60 × 65
Iscrizioni: firmato in basso a sinistra "N. Caffè"
Provenienza: Banca Popolare Pesarese
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

Il dipinto raffigura una veduta della città ripresa da Palazzo Ducale, dal lato adiacente al duomo, di cui si scorge una porzione della facciata. Negli anni fra il 1943 e il 1944 l'artista abruzzese visse infatti a Urbino, dove insegnò pittura. Pennellate corpose definiscono velocemente le strutture architettoniche degli edifici e, oltre questi, il profilo collinare che si staglia contro il cielo in un'omogenea tonalità dominata dal marrone rosato. Le *silhouettes* dei 'pretini' in processione sulla scalinata della cattedrale compaiono qui come parte della veduta, che si connota di elementi poetici, legati all'esperienza personale e a una visione affettiva del contesto reale: una presenza diversa rispetto a quella delle opere più note dell'artista, dove essi assumeranno una valenza ironicamente surreale. La stesura pittorica del dipinto appare contraddistinta da una pennellata compendiaria, differente dal tratto assai più netto e definito che caratterizzerà la produzione artistica a partire dagli anni del suo primo soggiorno romano, nel 1946.

Alla tela, che documenta una fase interessante e senz'altro meno nota dell'artista, è stata giustamente accostata la *Processione con sfondo di Urbino* (1946, Pesaro, collezione privata) (Ambrosini Massari, 2003), dove le figure dei 'pretini', in primo piano, già sovrastano con la loro presenza il tema della veduta, che resta invece elemento dominante nel dipinto in collezione.

(M.M.)

BIBLIOGRAFIA
A.M. AMBROSINI MASSARI in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, p. 158.



Arnaldo Pomodoro

(1926)

Sfera

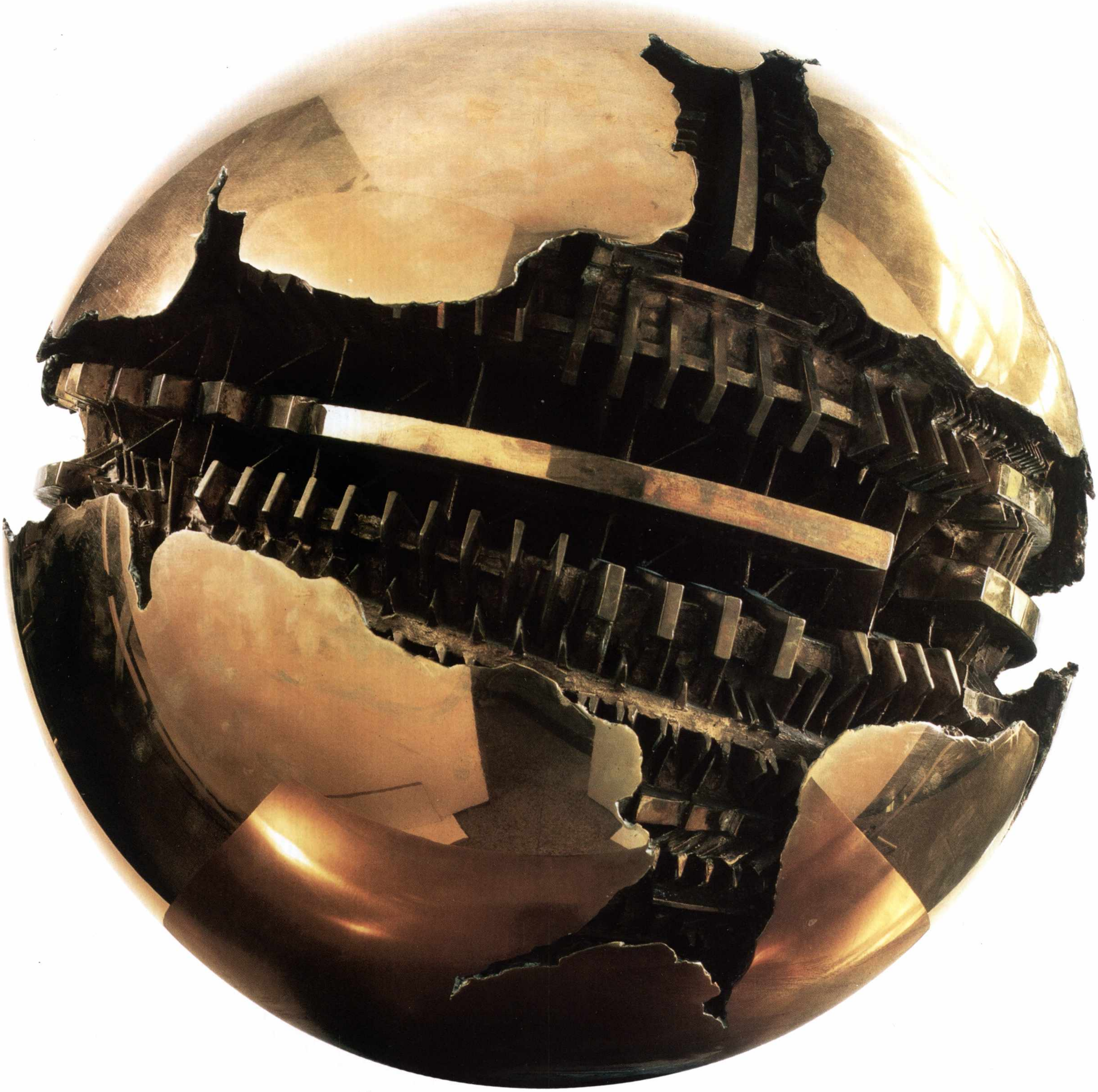
1990
Bronzo, diametro cm 154
Provenienza: Banca Popolare Pesarese
Pesaro, Collezioni d'Arte, Banca Popolare dell'Adriatico

L'invenzione della 'sfera' rappresenta la più emblematica fra le creazioni dell'artista, che fu ispirato in modo folgorante dalla visione delle sculture di Constantin Brancusi al Museum of Modern Art di New York; egli ne avvertì la perfezione assoluta come elemento fuori del tempo rispetto all'epoca contemporanea. Da questo spunto essenziale ha preso l'avvio uno dei temi di fondo del suo linguaggio, quello del 'contrasto', che rappresenta una costante comune anche ad altre creazioni. L'aspetto formale delle opere, il contrasto tra la finitezza dell'esterno e l'interno, oscuro e lacerante, ne ha favorito letture critiche e interpretative a più livelli, sempre basate su un dualismo intrinseco che traspare anche dalle parole dell'artista: "*Le sfere sono prima di tutto forme perfette e magiche, che io spacco allo scopo di rintracciare e infine di scoprire i fermenti interni che contengono, misteriosi, e vivi, mostruosi e puri*" (F. Leonetti, *A conversation*, in *Sculptures by Arnaldo Pomodoro*, Milano 1974, p. 57). Si tratta, dunque, di rivelare che quanto si cela all'interno è parte di un'unità inscindibile. Ma le sfere hanno offerto più possibilità interpretative, suggerendo, oltre al problema della mutazione seriale, l'idea di un modello antropomorfico, che mira a 'svelare' cosa si cela sotto la pelle; o, ancora, ponendosi come emblematiche di un'aggressione procurata al mondo attraverso un uso perverso della sapienza tecnologica. Ritorna in ogni caso, costante, il tema del dualismo e dell'ambiguità ed è proprio questo che fa di Pomodoro un artista rappresentativo della propria epoca. Nel 1970 Giulio Carlo Argan affermava: "*Se poi le sfere e le colonne siano monumenti all'universo o al nulla, nessuno può dire; che altro può chiedersi a un artista moderno se non di avere una coscienza lucida dell'ambiguità, dell'enigma del proprio tempo storico?*"

(M.M.)

Bibliografia

A.M. Ambrosini Massari in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003, p. 162.



Biografie degli artisti

Ercole Banci
Sconosciuto è l'anno di nascita di questo pittore ricordato dall'Achillini nel *Viridarium* (Bologna 1513, p. 88), dal Bumaldo in *Minervalia Bononiensia* (Bologna 1641, p. 242) e dall'Oretti nelle *Notizie de' Professori del disegno* (Bologna, Biblioteca Comunale, Ms. B 123, c. 220). È stato ipotizzato un suo soggiorno a Ferrara nel 1505, quando un "*Ercules depintore*" è attivo nella decorazione delle stanze della duchessa. Potrebbe essere attendibile anche la notizia di un'opera eseguita per San Giacomo a Bologna nello stesso anno, edificio per il quale l'artista dovette essere attivo a più riprese, anche se alcune attribuzioni non hanno il supporto documentario. Al 1506 è stato datato il *San Sebastiano* nella chiesa di San Martino a Rio (reso noto dalla Mezzetti), in cui è riportata la scritta "*Herculis/Banci/B.P.*", utile all'individuazione del luogo di nascita, essendo stata interpretata come 'Ercole Banci pittore bolognese'. Con più sicurezza lo si trova documentato a partire dal 1518, quando è ricordato in un documento notarile come insegnante di pittura di un altro Ercole, figlio di Berto da Faenza; nello stesso anno e in quello successivo (quando è indicato "*bono cive*") è testimone in alcuni processi, così anche nel 1531. La sua famiglia aveva sepoltura in San Giacomo e i sagrestani della stessa chiesa, nel 1518, lo pagano per l'esecuzione di una figura del santo, dipinta sopra la porta dell'edificio, oggi molto rovinata. Non è un caso dunque che al momento il punto fermo della sua opera e della sua biografia sia proprio il *Cristo risorto* della collezione della banca bolognese, databile al 1521, proveniente dall'altare dell'oratorio di Santa Cecilia, connesso con la chiesa di San Giacomo, e poi confluito nella collezione Hercolani. Ercole Banci è un interprete del classicismo di Costa e Francia e di quello umbro, ma non mancano tra le sue poche opere sicure tentativi di sperimentazione formale. La data della sua morte è sconosciuta.

Giovan Francesco Barbieri, detto il Guercino
Nasce a Cento nel febbraio del 1591. Il soprannome è dato dallo strabismo dovuto, secondo la spiegazione dell'artista stesso, ad un trauma infantile: l'improvvisa e rumorosa irruzione di un uomo sulla soglia di casa, che provocò un così forte spavento nel piccolo Giovan Francesco da procurargli la malformazione oculare. Ciò non gli impedisce di diventare uno dei più celebrati artisti del Seicento. Si forma da autodidatta studiando le opere degli artisti bolognesi, fra i quali Ludovico Carracci (presente a Cento con la pala dei cappuccini), di cui riprende quei particolari effetti luministici tipici di tutta la sua produzione. Studia inoltre la pittura ferrarese e quella di Correggio, altro punto di riferimento fondamentale. La prima commissione nota è quella per gli affreschi in casa Provenzali a Cento, nel 1614; poi per le decorazioni esterne, perdute, del Palazzo Comunale e le *Storie di Ulisse* di casa Pannini tra il 1615 e il 1617 (insieme a Lorenzo Gennari e Pier Francesco Battistelli). Esegue opere per le chiese di Cento: fra queste la *Madonna col Bambino e Santi* per Sant'Agostino (oggi a Bruxelles); entra in contatto con il canonico Antonio Mirandola, che diviene il suo protettore del periodo iniziale ed eterno amico che lo indirizza nell'ambiente bolognese. Qui, nel 1617, lavora per i Tanari, ma soprattutto per il cardinale Alessandro Ludovisi, arcivescovo di Bologna e papa dal 1621 con il nome di Gregorio XV (*Lot e le figlie*, *Susanna e i vecchioni*, *La resurrezione di Tabita*, rispettivamente a El Escorial, Prado e Pitti). È poi attivo per il granduca di Toscana (*Apollo e Marsia* di Pitti). Nel 1618 è documentato un viaggio a Venezia ed è questo il periodo in cui conosce il cardinale legato Jacopo Serra, che diviene uno dei suoi più importanti committenti. Nel 1621 è chiamato dal papa a Roma, dove in soli due anni (Gregorio XV muore nel 1623) esegue opere fondamentali: gli affreschi con la celebre *Aurora* e le allegorie del *Giorno* e della *Notte* nel casino Ludovisi, e la grandiosa pala con la *Sepoltura di Santa Petronilla*, oggi ai Musei Capitolini, ma destinata in origine alla basilica di San Pietro (1623). Alla morte del pontefice torna a Cento, pieno di gloria: lavora per diverse commissioni emiliane che risentono fortemente dell'influenza di Guido Reni (tra le altre l'*Assunta* nel duomo di Reggio e gli affreschi nella cupola della cattedrale di Piacenza). Dal 1629 Guercino redige il famoso 'Libro dei Conti', determinante per la conoscenza delle sue opere in merito alla cronologia e alla committenza. Nel 1632 è a Modena, chiamato da Francesco I d'Este per eseguire i ritratti di famiglia e per la decorazione del Palazzo Ducale di Sassuolo. Trasferitosi definitivamente a Bologna alla morte del Reni, nel 1642, continua a lavorare col proprio stile fatto di elegante espressività e calde cromie. L'artista muore a Bologna nel 1666.

Antonio Basoli
Nato a Castelguelfo, presso Bologna, nel 1774, risulta ancora allievo dell'Accademia Clementina nel 1794, dove ha per insegnanti Vincenzo Mazzi, Mauro Braccioli, Angelo Venturoli e Petronio Fancelli. Artista poliedrico e fecondo, frequenta, insieme con Pelagio Palagi, l'*entourage* del conte Carlo Filippo Aldrovandi, la cui personalità promuove inziative chiaramente improntate ai principi illuministici. I suoi interessi spaziano dall'erudizione archeologica all'ornamento, dall'architettura alla scenografia, dal disegno all'incisione. È attivo fin dal 1793 per la scenografia del Teatro Taruffi e nel 1795 nella decorazione di alcune residenze a Cento e a Bologna, insieme con Palagi. Nel 1802 è nominato professore aggiunto di ornato presso l'Accademia di Bologna; a tale incarico seguiranno quelli presso l'Accademia Pontificia (1815) e, soprattutto, la cattedra di ornato architettonico, che terrà dal 1834 fino al 1848, divenendo una figura di riferimento nell'ambiente bolognese. Numerosi sono i viaggi effettuati tra Trieste (1801), Roma (1805) e Milano (1818), importanti per i rapporti con il Borsato e il Sanquirico. L'attività legata alla scenografia teatrale è documentata anche dalle incisioni, realizzate con la collaborazione dei fratelli Luigi e Francesco, coadiuvati dagli allievi (*Raccolta di prospettive serie, rustiche e di paesaggio...*, 1810; *Collezione di varie scene teatrali...*, 1812). Anche nell'ambito della decorazione, offrono testimonianza sia i dipinti realizzati in numerosi edifici a Bologna (palazzo Aldini; palazzo Baciocchi, ora di Giustizia; palazzo Hercolani; palazzo Rosselli-del Turco), sia le cospicue raccolte di disegni e incisioni (*Compartimenti di camere*, 1827; *Guarnizioni diverse di maniera antica...*, 1815; *Raccolta di diversi ornamenti per uso degli amatori e de' studiosi...*, 1838). I dipinti su tela risentono della suggestione degli impianti scenografici e dell'erudizione archeologica, come nel caso delle quattro vedute di città antiche della collezione della Cassa di Risparmio in Bologna (*ante* 1810) o delle *Quattro parti del mondo* (1838, Firenze, collezione privata). Attento alla rappresentazione di alcuni luoghi 'minori' della città natale, realizza su tela numerose vedute di cortili, interni in rovina, stalle e botteghe; da queste, con una rigorosa organizzazione, i fratelli Luigi e Francesco traggono incisioni destinate alla divulgazione, di cui le *Vedute pittoresche della città di Bologna* (1833) costituiscono la principale raccolta. Muore a Bologna nel 1848.

Antonio Beccadelli
Nato a Bologna nel 1718, studia con Felice Torelli. Fondamentale è il soggiorno a Venezia, dove assimila il gusto per la rappresentazione di costume, assumendo a modello i dipinti di Luigi Longhi e Piazzetta. Si avvicina in seguito alla 'bambocciata' elaborandola sull'arte dei bolognesi Crespi, Gambarini e Ghirardini. Per questo genere è largamente apprezzato dai contemporanei e coinvolto in numerose opere come figurista. Entra a far parte dell'Accademia nel 1754, divenendone principe nel 1757, nel 1775 e nel 1793; viene aggregato anche alla Reale Accademia di Parma e a quella di San Luca a Roma. Membro della commissione di controllo per la dispersione delle opere d'arte durante il periodo napoleonico, smette di dipingere e si dedica alla compravendita di dipinti. Il nucleo principale intorno al quale è stata ricostruita la sua attività è stato individuato inizialmente in quattro dipinti raffiguranti 'scene' e 'balli' campestri, provenienti dalle collezioni Hercolani, Fava, Simonetti e Modiano. A questi si sono aggiunti altri soggetti quali l'*Elemosina dei francescani* (Olmedola, collezione Ricci Curbastro) e la *Disputa di monaci in chiesa* (Firenze, collezione privata), che colgono con bonaria ironia episodi di vita ecclesiastica. Di particolare rilievo il *Ballo di contadini* e il *pendant* raffigurante *Lavandaie* (Alençon, Musée d'Alençon), datati al quinto decennio e in precedenza assegnati al Gambarini. Recenti rinvenimenti d'archivio documentano nel 1762 la sua partecipazione come figurista in alcune tele per la villa La Sampiera a Bologna (Bologna, Collezione della Cassa di Risparmio in Bologna). Un particolare interesse per la pittura francese è forse ravvisabile nella *Famiglia del musicante* (Columbus Ohio, Columbis Gallery of Fine Arts) e nella *Fanciulla che accarezza una colomba* (Bologna, collezione Lucchese Salati). Gli è stato attribuito un unico dipinto di soggetto religioso: il *Beato Marco Fantuzzi* del convento dell'Osservanza a Bologna, datato intorno al 1778. Muore nella città natale nel 1803.

Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro

Nasce a Pesaro nel 1415 circa da padre parmense, Giliolo, anche lui pittore, il quale era giunto in città nel 1410. Giovanni Antonio Bellinzoni risulta attivo nel 1436. Nel museo di Pesaro sono databili agli anni quaranta tre figure di santi, parti superstiti del polittico della chiesa di Sant'Ermete di Gabicce Monte e il *San Terenzio*, databile al 1447. Del 1461 è la *Madonna della Misericordia* della chiesa di Santa Maria dell'Arzilla, del 1463 il *San Marco Evangelista* (Oxford, Ashmolean Museum), mentre il *San Donnino* proveniente dalla pieve di San Michele Arcangelo a Tavullia è del 1472. Il linguaggio pittorico di Giovanni Antonio è influenzato dal tardo gotico emiliano; l'arcaicità, la vena popolaresca, la monumentalità delle figure orientano verso l'astrazione, diversamente dal naturalismo riflesso a Pesaro dai grandi centri rinascimentali del centro-nord. La pittura di Bellinzoni costituisce un originale contributo dell'arte marchigiana all'arricchimento di quella 'cultura adriatica', che tra le due sponde ha costituito una vivace fucina di tendenze stilistiche e scambi. Bellinzoni muore probabilmente a Pesaro tra il 1475 e il 1478.

Luigi Bertelli

Nasce a San Lazzaro di Savena nel 1833. Della sua formazione iniziale non rimangono notizie: forse autodidatta, rimane fuori dall'ambiente dell'Accademia bolognese. Esordisce nel 1860 con *Paesaggio con ferrovia* (in collezione privata), dipinto di estrema modernità e senso della realtà, che tanto deve alla produzione di Ottavio Campedelli. La città di Bologna è uno dei soggetti preferiti dell'artista: i suoi angoli più nascosti, privi tuttavia di qualsiasi implicazione pittoresca, lo avvicinano alle ricerche di Signorini e Banti e dunque alla pittura dei macchiaioli. Espone a Firenze, Bologna e Torino: le opere sembrano risentire della produzione della Scuola di Staggia ed ancora, per la loro essenzialità, di Silvestro Lega (come lo *Studio con villa e figura femminile* della Galleria Comunale di Bologna). Nel 1867 approda finalmente a Parigi, per partecipare all'Esposizione Nazionale; espone successivamente al Salon con *Paesaggio d'autunno*. Nello stimolante ambiente francese risente in particolare di Corot e Breton (di cui riprenderà le celebri *Spigolatrici*), ma è soprattutto guardando alla Scuola di Barbizon che Bertelli si ispira nella produzione di questo periodo, con opere che insistono nello studio naturalistico dal vero. Tornato in Italia il pittore si avvicina ad Antonio Fontanesi conferendo al paesaggio un senso di atemporalità. Dopo il 1870, continuando le sue sperimentazioni, si avvicina alla Scuola di Rivara; partecipa alle Esposizioni Nazionali (Parma 1870, Torino 1880, Milano 1881, Roma 1883), ma non riesce ad emergere; resta ai margini perdendo via via consensi. È chiuso nella sua solitudine interiore, ha problemi economici, ma continua a dipingere rischiarando i toni e utilizzando impasti più delicati, stimolati anche dalle vedute di Guglielmo Ciardi. Verso gli anni novanta lavora al tema delle cave dell'Appennino (*Cave di Monte Donato*, 1902, Bologna, Galleria Comunale), che concludono il suo percorso. Luigi Bertelli muore a Bologna nel 1916.

Nicola Bertuzzi, detto l'Anconitano

Nato ad Ancona nel 1710 circa, è documentato nel 1733 come allievo di Donato Creti presso l'Accademia Clementina, anche se per molti aspetti è da ritenere allievo di Vittorio Maria Bigari; da quest'ultimo, oltre che da Francesco Monti, trae lo stile elegante che caratterizzerà la sua attività di figurista, soprattutto nelle diverse decorazioni realizzate ad affresco e a tempera. Nel 1734 dipinge l'*Adorazione dei pastori* e la *Resurrezione di Lazzaro* nella canonica dell'arcipretale di San Giovanni a Persiceto, in collaborazione con il quadraturista Giovanni Zanardi. Nel 1743 esegue l'*Allegoria della Sapienza* nell'atrio della Libreria, già parte del convento barnabita di Santa Lucia (oggi liceo Galvani) e, a tempera, la decorazione dell'ex chiesa di San Mattia (1744). La stessa tecnica è utilizzata nei soffitti del palazzo 'di sopra' di Bagnarola di Budrio (1744), all'epoca di proprietà Oderici, dove realizza anche le tempere su tela raffiguranti *Storie bibliche*, poi trasferite nel palazzo Visconti di Modrone Erba di Milano. Accolto nel 1751 nell'Accademia Clementina, si dedica, senza particolare successo, anche alla decorazione di tipo religioso realizzando i cinque stendardi dedicati ai *Misteri della Passione di Cristo* per il convento del Gesù ad Ancona (1753) e le tele per l'oratorio Caprara Crevalcore (1765 circa). Fra i risultati più felici, sono da ricordare le tempere per la villa Boschi a Bologna, la cosiddetta Sampiera, dove lavora tra il 1762 e il 1764 in collaborazione con il paesaggista Vincenzo Martinelli. Tra le opere più tarde è la *Cena in casa di Simone Fariseo* (1771), per il refettorio del convento dei domenicani a Bologna, di cui resta solo il modello (Stoccarda, Staadtsgalerie), e il bozzetto per lo stendardo della Madonna di San Luca (1776). Muore a Bologna nel 1777.

Nino Caffè

Nato ad Alfedena presso L'Aquila nel 1909, risiede ad Ancona tra il 1923 e il 1930, dove è allievo di Ludovico Spagnolini. Si trasferisce a Pesaro nel 1930 e si diploma nel 1935 presso l'Istituto Superiore di Belle Arti di Urbino, dove svolge l'attività di insegnante tra il 1943 e il 1944. Dopo le prime mostre (1928), entra a far parte del Gruppo sindacale artisti marchigiani e nel 1938 è alla Biennale di Venezia. Periodicamente presente a Roma, vi si stabilisce nel dopoguerra, instaurando un importante rapporto di collaborazione con Irene Brin e Gaspare del Corso, titolari della Galleria l'Obelisco, presso la quale espone a partire dal 1950. Oltre a numerosi ritratti, appartengono al suo repertorio diverse nature morte. Ma i soggetti più celebri sono i 'pretini', protagonisti di surreali e ironiche visioni, che dalla fine degli anni quaranta connotano la maggior parte della sua produzione. Ha partecipato a numerose mostre in Italia e all'estero. È morto a Roma nel 1975.

Simone Cantarini detto il Pesarese

Nasce a Pesaro nel 1612 e si forma nell'ambiente della cultura tardomanieristica marchigiana, presso Giacomo Pandolfi e Claudio Ridolfi studiando l'opera di Federico Barocci, senza trascurare gli esempi dei contemporanei caravaggeschi come Orazio Gentileschi e Giovan Francesco Guerrieri. Secondo le fonti nel 1630 dipinge diciottenne la *Vergine in gloria con i Santi Barbara e Terenzio* (Aicurzio, Sant'Andrea, in deposito presso Milano, Pinacoteca di Brera), vicina cronologicamente ad opere come la *Sacra Famiglia con Santa Marta* (Pesaro, Banca Popolare dell'Adriatico), *Santa Rita da Cascia* (Pesaro, Sant'Agostino) e i ritratti di Antonio Barberini junior (Roma, Galleria Corsini; collezione privata), legato pontificio tra il 1629 e il 1631, durante la devoluzione del ducato di Urbino alla Chiesa. A Fano dipinge la *Madonna della cintura* e, entro la fine del quarto decennio, la *Vergine col Bambino appare a San Tommaso Villanova* (entrambe a Fano, Pinacoteca Civica). Tra il 1635 e il 1637 si trasferisce a Bologna, dove entra nella scuola di Guido Reni, legandosi in stretto rapporto con altri allievi, come Gessi e Desubleo. Appartengono a questo periodo la *Madonna di Monserrato e Santi* (Stuffione, Santa Maria delle Grazie), le due tele raffiguranti *San Giuseppe e San Domenico* e *Sant'Antonio da Padova e San Francesco di Paola*, già nella scomparsa chiesa di San Tommaso del Mercato, il celebre *Ritratto di Guido Reni* (oggi conservati a Bologna, presso la Pinacoteca Nazionale) e il *Santo Stefano* (Bazzano, parrocchiale). Nel 1637 i rapporti già incrinati con Reni si deteriorano irrimediabilmente in relazione alla *Trasfigurazione* commissionata dai Barberini per la chiesa della Fortezza Urbana presso Castelfranco Emilia. Abbandonato lo studio del maestro, cerca protezione a Bologna presso i Locatelli; nel 1638 riceve l'incarico per l'*Elemosina di San Tommaso Villanova* (Fano, Pinacoteca Civica, in deposito presso San Pietro in Valle), uno dei suoi capolavori assoluti. A Pesaro per un breve soggiorno nel 1639, è a Roma all'inizio del quinto decennio. Nel 1642, dopo la morte di Reni, torna a Bologna, con il favore dei Barberini, e vi apre una propria scuola in palazzo Zambeccari; la frequentano, tra gli altri, Flaminio Torri e Lorenzo Pasinelli. Nello stesso anno esegue la *Madonna del Rosario e i Santi Domenico e Caterina da Siena* (Arcevia, collegiata di San Medardo). Nel 1644 riceve la commissione relativa alla *Resurrezione* per l'oratorio della Compagnia della Grotta nel duomo di Urbino (1644-47, Boston, collezione Azita Bina-Seibel ed Elmar Seibel). Costantemente dedito alla ricerca grafica, lascia trasparire il segno della propria inquietudine nei costanti ripensamenti e nel 'non finito' delle sue ultime opere, tra cui l'*Allegoria della pittura* (Rimini, Cassa di Risparmio). Risale probabilmente al 1646 l'invito a Mantova del duca Carlo II Gonzaga e l'incarico di realizzarne il ritratto; senza riscuotere i favori sperati, forse anche a causa del temperamento orgoglioso, lascia la corte. La sua morte, avvenuta nel 1648 a Verona lungo la strada del ritorno, è leggendariamente ammantata dal dubbio di un avvelenamento.

Domenico Maria Canuti

Nato a Bologna nel 1626, entra nella bottega di Giovan Battista Bertusi, un allievo di Denys Calvaert, e di Ludovico Carracci. Negli anni quaranta lavora presso l'Albani, il Reni, il Guercino ed Elisabetta Sirani. Nel 1647 giunge a Roma, dove diviene amico di Alessandro Algardi e si trova a contatto con le innovative decorazioni barocche. Definito dal Malvasia *"ferace e spiritoso"*, Canuti lavora spesso fuori Bologna, evitando conflitti con gli artisti cittadini, con i quali pure collabora spesso alle decorazioni a fresco di soffitti e volte: in particolare con Enrico Maria Haffner e Domenico Santi negli importanti lavori nella chiesa e convento di San Michele in Bosco tra il 1659 e il 1682-84. A questo importante centro olivetano era legato l'abate Taddeo Pepoli, membro della nobile famiglia bolognese dei Pepoli che appoggiò sempre l'artista. Fra il 1663 e il 1668 Canuti è a Padova, attivo nella chiesa di San Benedetto Novello, per la cui decorazione esegue alcune tele, in parte perdute, con *Storie della vita di Bernardo Tolomei*; tornato a Bologna esegue due affreschi ovali con *Storie della famiglia Pepoli*, collocate nello scalone del palazzo cittadino, detto Nuovo e meglio conosciuto come palazzo Pepoli Campogrande, dove successivamente raffigura sulla grande volta del salone principale *Ercole accolto nell'Olimpo* e altre allegorie; collabora con lui il quadraturista Domenico Santi (1669-70) ed entrambi danno prova di grande abilità scenografica. Spostatosi nuovamente a Roma tra il 1673 e l'anno giubilare 1675, esegue la decorazione della volta absidale della chiesa dei Santi Domenico e Sisto, in collaborazione con Haffner (*Apoteosi di San Domenico*) con straordinari effetti di sfondamento prospettico. Torna poi definitivamente a Bologna, per lavorare nel citato complesso di San Michele in Bosco. Fra i suoi allievi si segnalano i nomi di Giuseppe Maria Crespi e Giovan Antonio Burrini. Canuti muore a Bologna nel 1684.

Agostino Carracci

Nato a Bologna nel 1557, fratello di Annibale, dopo l'esperienza presso una bottega di orafo si forma sull'insegnamento di Prospero Fontana, frequentando in seguito Bartolomeo Passerotti e l'architetto e intagliatore Domenico Tibaldi. Avviatosi precocemente alla tecnica dell'incisione, vi si dedica già nel 1574. Di grande importanza i viaggi condotti tra il 1582 e il 1583 a Venezia, dove incide a bulino opere di Tintoretto e Veronese, e successivamente a Cremona, dove trae stampe dai disegni di Antonio Campi per la *Cremona fedelissima*, pubblicata nel 1585. Rientrato a Bologna, lavora con il fratello Annibale e con il cugino Ludovico agli affreschi di palazzo Fava (1583-84). È a Parma tra il 1586 e il 1587, dove incide opere di Correggio e dipinge la *Madonna con il Bambino e i Santi Giovannino, Benedetto, Margherita e Cecilia* (Parma, Galleria Nazionale); soggiorna nuovamente a Venezia tra il 1587 e il 1589, proseguendo l'attività incisoria delle opere dei maestri veneti ed è lo stesso Tintoretto a tenere a battesimo il figlio Antonio. Rientrato a Bologna nel 1589, vi esegue gli affreschi di palazzo Magnani, raffiguranti *Storie di Romolo e Remo*, realizzati con Annibale e Ludovico (1590-92) e, con una estenuante elaborazione che dal 1591 giunge probabilmente fino alla partenza per Roma, la sua opera più celebre, l'*Ultima comunione di San Girolamo* (Bologna, Pinacoteca Nazionale), in cui conduce a esiti magistrali l'esperienza della pittura veneta.

Nuovi viaggi lo conducono dapprima a Roma con Annibale (1594-95), poi a Parma nel 1597, dove lavora in palazzo Farnese, quindi nuovamente a Roma nel 1598. Qui esegue il *Ritratto di Giovanna Guicciardini* (1598, Berlino, Gemäldegalerie), la *Sacra Famiglia con Santa Caterina* e il celebre *Arrigo Peloso, Pietro Matto e Amon Nano* (entrambi a Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte), nel quale ritrae tre personaggi della corte di Odoardo Farnese, considerati alla stregua di rarità della natura. Notevoli gli interessi in molteplici campi: dalla musica alla meccanica, dalla letteratura alla speculazione teorica. Straordinaria inoltre l'attività incisoria, nel cui ambito si ricorda la serie delle *Lascivie*, di soggetto erotico, improntate ad un'intellettualistica riscoperta del mondo pagano. Lo scontro violento con Annibale lo porta a lasciare Roma nel 1600. Sarà ancora a Bologna e quindi a Parma per gli affreschi nel palazzo del Giardino, lasciati incompiuti a causa della morte sopravvenuta nella stessa città nel 1602. Di memorabile solennità le onoranze funebri tributategli a Bologna nel 1603, che costituiscono un importante evento per la storia artistica bolognese.

Ludovico Carracci
Cugino di Annibale e Agostino, nasce a Bologna nel 1555. Allievo di Prospero Fontana e probabilmente di Camillo Procaccini durante il decennio 1570-80, compie il percorso formativo recandosi a Firenze, Parma, Mantova e Venezia. La prime opere datate risalgono al 1587-88 (*Conversione di San Paolo*, 1588, datata, *Madonna Bargellini*, entrambe a Bologna, Pinacoteca Nazionale), ma nell'ambito dell'attività giovanile, ancora da determinare con precisione, si annoverano l'intervento a fianco dei cugini negli affreschi di palazzo Fava (1583 circa), il discusso *Sposalizio mistico di Santa Caterina* (collezione privata) e *San Vincenzo Martire in adorazione della Vergine* (Bologna, Credito Romagnolo). È soprattutto la celebre *Annunciazione* (1585, Bologna, Pinacoteca Nazionale), nella quale confluiscono lo stile del Barocci nonché reminiscenze del Correggio e di Raffaello, a porsi all'avanguardia di una ricerca del 'naturale' del tutto innovativa. Nel corso dell'ultimo decennio del secolo il linguaggio si fa più movimentato e le composizioni più articolate, anche per l'influenza della pittura veneta e la rielaborazione di modelli manieristi, evidenti in opere come la *Madonna con Bambino e Santi* (1591, Cento, Museo Civico), la *Visione di San Giacinto* (1594, datata, Parigi, Museo del Louvre), la *Piscina probatica*, la *Coronazione di spine* e la *Flagellazione* (tutte databili al 1596 circa e conservate a Bologna, Pinacoteca Nazionale). In seguito alla partenza di Annibale e Agostino verso Roma, nel 1594-95, continua a dirigere la bottega e l'Accademia degli Incamminati, fondata nei primi anni ottanta. La breve visita a Roma nel 1602 determina nel suo stile una maggiore monumentalità e un più accentuato classicismo. A Bologna realizza con gli allievi il ciclo di affreschi di San Michele in Bosco (1604-05); a Piacenza la decorazione ad affresco dell'abside del duomo (1606-09) e le due grandi tele con *Storie della Vergine* (Parma, Pinacoteca Nazionale). Per Maffeo Barberini, futuro Urbano VIII, dipinge *San Sebastiano gettato nella Cloaca Massima* (1612, Malibu, The J. Paul Getty Museum). La portata del suo insegnamento sarà determinante per la generazione di artisti della prima metà del XVII secolo; la bottega è tuttavia meno frequentata durante il secondo decennio del secolo, nel corso del quale il pittore realizza opere dall'impronta accentuatamente personale; tra queste, la *Crocifissione con le anime dei purganti* (1614, Ferrara, Santa Francesca Romana); *Susanna e i vecchioni* (1616, Londra, National Gallery); il *Martirio di Santa Margherita* (1616, Mantova, San Maurizio); il *Paradiso* (1616, Bologna, San Paolo). Il grande affresco, raffigurante l'*Annunciazione* nell'abside di San Pietro a Bologna, eseguito tra il 1618 e il 1619, è l'ultima impresa del pittore, che muore a Bologna nel 1619.

Annibale Castelli
Sono scarse le notizie tramandateci dalle fonti sull'artista, nato a Bologna nel 1573. Sembra verosimile l'ipotesi che il suo apprendistato si sia svolto dapprima presso l'Accademia dei Carracci, successivamente abbandonata in favore del più polemico tra i seguaci, Pietro Faccini, che aprirà a sua volta una propria e frequentata scuola di pittura. Nel 1600 circa esegue la *Resurrezione di Lazzaro* (Bologna, chiesa di San Paolo Maggiore), su disegno del maestro, con il quale realizza il *pendant* raffigurante il *Martirio di Sant'Andrea*. L'elaborazione di un linguaggio simile a quello del Faccini resta una costante nella sua opera, fino a rendere talvolta difficilmente individuabile la mano dell'artista; inoltre, con il progressivo aggravarsi delle condizioni di salute del caposcuola, Castelli viene sempre più frequentemente utilizzato per collaborare direttamente con il maestro. Spetta tuttavia al pittore il riconoscimento di una personale rielaborazione degli ultimi bagliori manieristici e delle novità del classicismo carraccesco. Giulio Cesare Malvasia accenna inoltre al fatto che, alla morte del Faccini, nel 1602, egli si sarebbe dedicato alla pittura ad affresco e alla quadratura. Nel 1613 è documentata la sua partecipazione al Consiglio dei Pittori, circostanza che testimonia un riconosciuto prestigio in ambito cittadino. Non è nota la data della sua morte.

Sebastiano Ceccarini
Nato a Fano il 17 maggio 1703, entra giovanissimo, dopo la morte del padre Antonio, nella bottega di Francesco Mancini grazie all'aiuto dello zio parroco; è più volte a Roma con il maestro per completare la sua formazione, tra il 1724 e il '29 e ancora tra il 1731 e il '35, e poi in Umbria (a Foligno e a Perugia), Pesaro, Urbino, Bologna, Venezia e Firenze. Queste tappe, e *in primis* l'impostazione manciniana, faranno di questo pittore una personalità interessante, attenta al classicismo bolognese, ma anche al realismo caravaggesco appreso nei suoi soggiorni romani. Se la *Madonna e i quattro Santi protettori di Fano* (oggi nella Pinacoteca Civica) del 1726 è ancora improntata sull'insegnamento del Mancini (il successo del dipinto determina il conferimento a Ceccarini della cittadinanza onoraria), la *Vergine e San Rocco* (del 1732 per la cappella di Galeotto Uffreducci in San Francesco e oggi nella medesima pinacoteca) prelude ad un più aperto classicismo, influenzato dal Reni, ma mediato da Carlo Maratta. Tra il 1736 e l'anno successivo l'artista è a Perugia, dove lavora alla Chiesa Nuova, nella cappella del Crocifisso; alla metà del secolo è particolarmente attivo a Roma, nella chiesa di Santa Maria Liberatrice al Foro e nel monastero delle oblate di Santa Francesca Romana, ma la sua notorietà lo porta ad eseguire dipinti anche al Quirinale, nella cappella degli Svizzeri (pala con *Il miracolo del Beato Nicola da Flüe* del 1735, oggi a palazzo Barberini) e in Santa Maria Maggiore (*San Leone Magno*). In queste opere Ceccarini si apre alle novità romane, in particolare osserva Batoni e Subleyras; oltre a dipinti mobili è attivo anche come frescante – seppure con minor fortuna – come attesta la decorazione della volta della chiesa dei Santi Sergio e Bacco e, sempre per le oblate, la cappella del coro a Tor de' Specchi. Inizia inoltre ad eseguire nature morte (realizzate con gusto semplice e fedele, ancora oggetto di studio da parte della critica) e ritratti, che ne faranno uno degli artisti più quotati, attento anche alla lezione veneziana: si veda il *Ritratto del cardinale Fabrizio Spada Veralli* come quelli per i nobili romani e fanesi, che lo impegneranno particolarmente dalla metà del secolo. Del 1748, in linea con le tematiche manciniane, è l'*Allegoria dei cinque sensi*, passata sul mercato antiquario. A seguito dell'incendio del 1749, esegue il primo restauro degli affreschi di Domenichino nella cappella Nolfi nel duomo di Fano (completato nel 1762), realizzando riproduzioni a grandezza naturale, oggi nella Pinacoteca Civica: motivo che lo riavvicina al classicismo bolognese, come si può notare in una delle sue opere più mature, la *Natività del Battista*, per la chiesa di San Pietro in Valle, sempre a Fano (1782), dove peraltro erano ancora presenti opere di Guido Reni e Simone Cantarini, prelevate poco dopo dai francesi. Sebastiano, che nel 1771 aveva ottenuto anche la cittadinanza romana, è ormai vedovo e stanco: negli ultimi anni lavora affiancato dal figlio Giuseppe. Muore a Fano il 28 agosto 1783.

Agostino Ciampelli
Nasce a Firenze nel 1565. Formatosi presso Santi di Tito, in un ambiente culturale influenzato dalla Controriforma e tendente alla semplificazione del linguaggio manierista, esercita la sua prima attività al servizio della corte dei Medici. Nelle pale d'altare realizzate per chiese di Pescia, oltre all'influenza del suo maestro, rivela qualche riflesso della pittura veneziana per il contatto con Passignano, appena tornato dalla città lagunare (1589). Lavora per Alessandro de' Medici, arcivescovo di Firenze, che gli affida le *Storie di Ester e Assuero* in palazzo Corsi a Firenze. Lo stesso ecclesiastico lo chiama a Roma nel 1594, affidandogli la decorazione della basilica di Santa Prassede. Tra il 1594 e il 1596 lavora alle decorazioni del battistero e della basilica lateranensi, ispirandosi a Federico Zuccari e a Nicolò Pomarancio. Torna subito dopo ai modelli di Santi di Tito, con figure tuttavia più monumentali come quelle degli angeli affrescati nel coro di Santa Maria in Trastevere, sempre su commissione di Alessandro de' Medici. Le capacità comunicative dimostrate nella pittura sacra gli valgono diverse chiamate dai gesuiti. La sua posizione di rilievo cresce con l'elezione al pontificato del cardinale de' Medici, ma le aspettative vengono vanificate dopo pochi giorni per la morte del neoeletto pontefice. Le commissioni più importanti vengono prese da Cigoli e Passignano. Negli anni dieci realizza un importante ciclo per il cardinale Acquaviva nella villa ora Grazioli a Frascati. Entrato dal 1608 nell'arciconfraternita nazionale, realizza opere in San Giovanni dei Fiorentini. Principe dell'Accademia di San Luca dal 1623 al 1624, realizza in quest'ultimo anno la decorazione di Santa Bibiana, restaurata da Urbano VIII: al pittore si affianca poi Pietro da Cortona. Ciampelli mostra attenzione al classicismo. Forse grazie a Bernini, col quale stringe amicizia in Santa Bibiana, ottiene l'importante commissione del quadro con i *Santi Simone e Giuda Taddeo* per la basilica di San Pietro. Nel novembre del 1629 viene nominato soprastante della fabbrica di San Pietro al fianco di Bernini: gli vengono ordinati lavori riguardanti i mosaici, non completati a causa della morte, sopraggiunta nell'aprile del 1630.

Carlo Antonio Crespi
Nasce a Bologna nel 1712, quartogenito di Giuseppe Maria, e, secondo quanto affermato dal fratello Luigi nel suo volume *Felsina pittrice* (1772), ricopre il ruolo di pittore *"per professione"* nella bottega di famiglia, nella quale vengono eseguite repliche esatte di opere particolarmente richieste, spesso parzialmente dipinte dal grande artista. Il catalogo delle opere di Carlo Antonio risulta alquanto esiguo ed estremamente discusso. La prima tela sicuramente attribuibile e cronologicamente certa è la *Natura morta con cacciagione e cane* (1745, firmata e datata, Bologna, Pinacoteca Nazionale). Proprio intorno al genere della 'natura morta' si è progressivamente costituito un piccolo nucleo di opere assegnate all'artista, tutte caratterizzate da una visione analitica e sostanzialmente semplificata degli elementi: oltre alle due tele raffiguranti *Natura morta con vaso di fiori* in collezione privata a Firenze, gli sono stati riferiti in tempi recenti, seppur non concordemente, alcuni dipinti recanti la sigla *"A.C."*, quali il piccolo dipinto raffigurante *Vasellami e figura femminile* (Bologna, Museo Davia Bargellini), la *Natura morta con interno di cucina* (Montepulciano, Pinacoteca civica), già attribuita al pittore del XVII secolo Giovan Domenico Valentino, attivo a Imola, e le due *Nature morte di frutta* nella collezione della Cassa di Risparmio in Bologna. Più documentate, seppure di non originalissima concezione e fortemente condizionate dallo stile paterno, le opere di soggetto religioso; tra queste: gli ovali raffiguranti figure di *Santi* (1753, Bologna, oratorio di Santa Maria Maddalena di via Mascarella); la *Madonna del Rosario e i Santi Vincenzo Ferreri e Eurosia* (Carpi, chiesa di San Nicolò). Nel 1766 è documentato il pagamento per il *San Petronio con veduta della villa* nella residenza La Sampiera di Bologna, eseguito in collaborazione con Vincenzo Martinelli. Al 1770 risalgono invece la *Cena in Emmaus*, copia da Francesco Monti, e i *Santi Francesco e Pietro di Alcantara* per il convento di San Paolo al Monte a Bologna. Muore a Bologna nel 1781.

Giuseppe Maria Crespi, detto lo Spagnolo

Nato a Bologna nel 1665, è allievo di Domenico Canuti e Carlo Cignani; passa nel 1686 al seguito di Giovan Antonio Burrini, che lo introduce presso il mercante Giovanni Ricci. Grazie a quest'ultimo può recarsi a Parma, Urbino e Venezia e conoscere le opere del Correggio, di Barocci e dei veneziani, fondamentali per la personalissima elaborazione delle esperienze del naturalismo bolognese della prima metà del Seicento. Dipinge nel 1688 la prima opera nota, la *Sacra Famiglia* (Bergantino, chiesa parrocchiale), cui fanno seguito, in quegli anni giovanili, opere rilevanti come le *Nozze di Cana* (Chicago, Art Institute), il *San Giovanni Battista* (Bologna, San Salvatore) e *La tentazione di Sant'Antonio* (1690, Bologna, San Nicolò degli Albari). Al 1691 risalgono i primi affreschi (Bologna, San Francesco di Paola [perduti]; Bologna, palazzo Pepoli) e all'ultimo decennio del secolo le opere che sanciscono la definitiva maturazione dell'artista: dalla *Pastorella dormiente* (datata 1698, New York, collezione Manning) alle tele eseguite nel 1697 circa per il principe Eugenio di Savoia *Enea, la Sibilla e Caronte* e *Achille e Chirone* (entrambe a Vienna, Kunsthistorisches Museum), oltre ai dipinti stilisticamente vicini come *Tarquinio e Lucrezia* (Washington, National Gallery) e *Ecuba acceca Polinestore* (Bruxelles, Musée Royaux de Beaux Arts). All'inizio del nuovo secolo, aperta una propria scuola di pittura e instaurati rapporti con il granduca Ferdinando di Toscana, esegue per lui *L'estasi di Santa Margherita da Cortona* per la chiesa di Santa Maria Nuova di Cortona (1701, Cortona, Museo Diocesano), uno dei vertici raggiunti dall'artista nell'elaborazione di una pala d'altare. Allo stesso granduca sono destinati la *Strage degli Innocenti* (1706, Firenze, Uffizi), consegnata personalmente nel 1708 con un viaggio a Livorno, in occasione del quale realizza anche la coppia di *Nature morte* (Firenze, Uffizi) e la *Fiera di Poggio a Caiano* (Firenze, Uffizi), elaborate sugli spunti della pittura fiamminga. Agli stessi anni risale la fortunata serie di oli su rame, disegni, acqueforti e acquerelli su pergamena dedicata alle storie di *Bertoldo con Bertoldino e Cacasenno* (1708-9). Sostenitore dell'Accademia Clementina agli albori della fondazione, avvia la straordinaria serie dei *Sette Sacramenti* (di cui il *Battesimo* reca la data del 1712, Dresda, Gemäldegalerie) commissionatagli dal cardinale Pietro Ottoboni, per il quale realizza inoltre la *Morte di San Giuseppe* (San Pietroburgo, Ermitage), la *Sacra Famiglia* (Mosca, Museo Puskin). Altri importanti committenti dell'artista sono Amedeo di Savoia e Clemente XI, per cui dipinge *L'incontro di Giacomo Stuart con il principe Albani* (1717-18, Praga, Galleria Nazionale). Del 1717 è la *Natura morta con volatili* (firmato e datato, collezione privata) e del 1718 la *Pianta di aloe* (collezione privata), connotate di drammatica descrittività, solo parzialmente di ascendenza fiamminga. Tra le pale d'altare, dalle quali traspare la profonda, personale religiosità, che lo porta talvolta a non richiedere altro compenso per la sua opera se non alcune messe, si ricordano l'*Annunciazione e Santi* (1722, Sarzana, cattedrale); i *Santi Ignazio, Stanislao e Luigi Gonzaga* (1727, Modena, chiesa di San Bartolomeo); le due pale per la chiesa del Gesù di Ferrara (1727) e le due grandi tele raffiguranti *I Sette Santi fondatori dei serviti* (1730, Guastalla, Santa Maria dei Servi; Bologna, chiesa dei Servi). Ma considerevole e varia è altresì la produzione di soggetti mitologici e di genere, come le celebri *Librerie* (1725 circa, Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale) e le molteplici versioni della *Pulce*. Fra le ultime opere, *Giosuè che ferma il sole* (1738, Bergamo, cappella Colleoni) e il *Martirio del Beato Pietro d'Arbues* (Bologna, collegio di Spagna). Afflitto da cecità, si spegne a Bologna nel 1747.

Luigi Crespi

Secondogenito di Giuseppe Maria, nasce a Bologna nel 1708 e segue da vicino le orme paterne nello svolgimento delle numerosissime commissioni che investono la bottega, al punto che la sua mano risulta spesso difficilmente identificabile. Del *Sogno di Giuseppe* (1732, Bologna, conservatorio del Baraccano) parla il testo delle *Pitture di Bologna*, curato da Giampietro Zanotti nel 1732, come "*opera dello spiritoso giovinetto Luigi Crespi degno figliolo di Giuseppe*", anche se in un'edizione del 1782 il dipinto sarà indicato quale frutto di collaborazione, come sono da ritenere anche le pale delle chiese di San Sigismondo a Bologna e di San Bartolomeo della Buona Morte a Finale Emilia. La prima tela attribuita interamente a Luigi è quella raffigurante i *Santi Clemente e Gimignano* per la parrocchiale di Bastiglia presso Modena, mentre risalgono al 1732 i dipinti sicuramente datati; tra quelli di soggetto religioso: la *Madonna del Rosario e Santi* (Prato, conservatorio di San Nicolò) e la *Madonna del Rosario* (Pistoia, santuario di Valdibrana); tra i ritratti, genere in cui rivelerà la sua più spiccata attitudine: il *Ritratto di Lanfredino Cellesi balì di Pistoia* (Pistoia, Museo Civico) e della consorte *Elisabetta* (Berlino, Gemäldegalerie). Col passare degli anni lo sviluppo artistico del pittore manifesta una positiva evoluzione del linguaggio personale, maturato sulle orme dell'insegnamento paterno, ma sempre più sicuro e autonomo nell'uso dei mezzi espressivi soprattutto a partire dal quinto decennio. Oltre al *Martirio del Beato Giovanni da Prato* (1744, firmato e datato, Bologna, convento di San Paolo al Monte), al *San Giuseppe con il Bambino* (1745, firmato e datato, Ronzano, convento dei serviti) e alla *Cena in Emmaus* (1748, firmato e datato, Lugagnano Val d'Arda, parrocchiale), particolare rilievo meritano i ritratti, apprezzati e stimati anche dai contemporanei: tra questi si ricordano quelli di due *Principi di Casa Hercolani* (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum; Amburgo, Kunsthalle) e di una *Dama di casa Bargellini* (Bologna, Galleria Davia Bargellini); il *Ritratto di un architetto*, il *Ritratto del conte Ferdinando Gini* (1759, firmato e datato), il *Ritratto dell'architetto Giuseppe de Scarani* (conservati tutti a Bologna, Pinacoteca Nazionale) e i due *Autoritratti* (1771, Bologna, Pinacoteca Nazionale; 1776, firmato e datato, Venezia, Gallerie dell'Accademia). Nominato canonico della collegiata di Santa Maria Maggiore a Bologna nel 1748, pubblica nel 1772 il terzo tomo della *Felsina pittrice*, prosecuzione dell'opera del Malvasia del 1678. Insignito del titolo di accademico onorario a Venezia nel 1776, muore a Bologna nel 1779.

Giovan Gioseffo Dal Sole

Nato a Bologna nel dicembre 1654, viene introdotto dal padre – il pittore di paesaggi Antonio Mario – nella bottega del Canuti, ove rimane pochi mesi, poiché, dopo la partenza del maestro per Roma, passa con lo scultore Giovanni Maria Mazza nel palazzo del conte Alessandro Farnese. Stimolato dalla vitalità del particolare ambiente artistico, studia e disegna le opere dei Carracci e, sempre con il Mazza, entra nell'importante bottega del Pasinelli (1672), del quale diventa l'allievo prediletto, pur restando a lungo in una posizione defilata. È solo negli affreschi bolognesi di palazzo Bianconcini e in quelli di palazzo Mansi a Lucca con *Storie troiane* e *Storie di Turno* (1686-88) che il pittore riesce ad emanciparsi dal maestro: può dimostrare una formazione colta ed accurata, attenta al cromatismo del Pasinelli, ma anche alla produzione del Reni, e sottolineare quel nuovo ideale di grazia e dolcezza che tanto determinerà le sue opere successive, come ad esempio *Artemisia beve le ceneri del marito* (Roma, Galleria Corsini), di grande sicurezza tecnica e di chiara impronta teatrale. Di poco successiva (1692) è una delle più grandi imprese dell'artista, eseguita nella finta cupola della chiesa bolognese di Santa Maria dei Poveri, in collaborazione con il quadraturista Aldrovandi e con l'amico Mazza, autore della decorazione in stucco. Successivamente soggiorna a Verona, in casa del conte Ercole Giusti (1697), dove esegue numerosi dipinti segnati da un nuovo orientamento verso la pittura veneta. Con l'apertura del nuovo secolo, Gian Gioseffo torna al Reni, come si nota nella grande pala per la chiesa del Suffragio ad Imola (1700); nello stesso anno inizia una fervida collaborazione con la pittrice Teresa Muratori, che durerà fino alla sua morte, avvenuta nel 1708. Poco prima entrano nella sua bottega, ormai affermata, Francesco Monti e Felice Torelli. Nonostante la biografia stesa da Zanotti (in *Storia dell'Accademia Clementina*, 1739), la fase più tarda dell'artista rimane priva di saldi riferimenti cronologici, se si esclude l'*Ettore ed Andromaca* per Raimondo Bonaccorsi di Macerata, riferibile al 1714 circa, e il ricordo di un soggiorno romano nel 1716. Pittore di temi colti a connotazione più che altro profana, Gian Gioseffo si muove a suo agio nell'ambiente bolognese più raffinato, per i cui committenti esegue anche repliche dei suoi soggetti più celebri. Muore a Bologna il 22 luglio 1719.

Alessio Pauciollo De Marchis

Nato a Napoli nel 1675, assume dal secondo marito della madre, Tomaso De Marchis, il cognome con cui è oggi noto. Molte delle notizie biografiche sono venute alla luce grazie alla scoperta di un 'memoriale' presentato dallo stesso pittore nel 1728 al Sant'Uffizio per dimostrare il suo stato libero ed essere autorizzato a prendere moglie a Urbino. L'atto integra e precisa alcune notizie trasmesse dalle fonti (soprattutto dalla biografia di Nicola Pio del 1724), ma in effetti diverse vicende della sua vita risultano ancora oggi non del tutto chiarite. Secondo quanto affermato nel documento, trasferitosi nel 1683 a Roma con la madre, vi risiede per dieci anni spostandosi in seguito per brevi soggiorni a Venezia, Ragusa, Gorizia e Lubiana; rientrato a Roma nel 1693, vi si ferma tre anni, intraprendendo un nuovo viaggio alla volta di Napoli, Malta e Cagliari, durato pochi mesi. Il successivo periodo romano è sconvolto nel 1721 dall'arresto, di cui si ignorano i motivi ma su cui aleggia l'accusa di incendiario, e dalla reclusione per cinque anni nella fortezza di Civitavecchia, cui fa seguito la prigionia a Roma in Castel Sant'Angelo durata fino al 5 maggio 1728. L'intervento personale del cardinale Annibale Albani consente all'artista il trasferimento immediato a Urbino dopo il suo rilascio e l'inizio di una nuova e felice stagione per il pittore, chiamato a eseguire numerose commissioni, a cominciare dalla decorazione di alcuni ambienti di palazzo Albani a Urbino. Scarse le notizie relative alla formazione del pittore: allievo di Rosa da Tivoli durante il periodo romano, dipinge diversi paesaggi, oggi perduti, nei palazzi Theodoli, Albani e Caetani-Ruspoli. L'inizio dell'attività in ambito urbinate sembra coincidere con i paesaggi dipinti sull'armadio della sagrestia dell'oratorio di San Giuseppe, a cui fanno seguito, oltre ai larghi e in parte perduti interventi per il palazzo Albani di Urbino, numerose commissioni per le più importanti famiglie della città. L'attività è supportata da un'attiva bottega e dalla collaborazione del figlio Eugenio e di Domenico Anderlini. Senza apparenti motivi, si trasferisce tuttavia progressivamente a Perugia, dove risiede dal 1739. Impegnato nella cappella del collegio Gregoriano (1739) e nell'appartamento nobile del palazzo dei Priori (1748 circa), dipinge nell'ultimo periodo in collaborazione con Andrea Appiani. Muore a Perugia nel 1752.

Paolo De Matteis

Nato a Piano del Cilento nel 1662, giunge a Napoli giovanissimo entrando in contatto con Luca Giordano. Alla fine degli anni settanta è a Roma, protetto dall'ambasciatore spagnolo nella città pontificia, il facoltoso marchese del Carpio, che lo introduce nella vita artistica cittadina, influenzata dalle personalità di Carlo Maratta e Luigi Garzi, allora direttore dell'Accademia di San Luca. Frequenta le lezioni dell'Accademia dove, secondo l'indirizzo di Maratta, riesce a mediare classicismo e barocco (si veda l'*Allegoria delle Arti* nel Getty Museum a Malibu, sua prima opera conosciuta). Tornato a Napoli al seguito del suo mecenate, nel frattempo nominato viceré (1683), introduce novità artistiche espresse, tra gli altri, negli affreschi eseguiti per Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone (1690), a San Ferdinando (1693-97), al Gesù Nuovo, che culminano nel dipinto di Santa Teresa agli Studi, raffigurante *La Madonna del Carmine che dà lo scapolare a San Simone Stock* (1696) e nella decorazione del soffitto della farmacia di San Martino (1699). Per la modernità della sua pittura è invitato a Parigi (1702-05), dove entra in contatto con gli artisti francesi e riceve prestigiose commissioni, come quelle del conte Daun, di lord Shaftesbury e del principe Eugenio di Savoia, per i quali esegue decorazioni di palazzi, oltre a opere da cavalletto perdute. Tornato a Roma nel 1723 alle dipendenze del cardinale di Polignac, muore a Napoli nel 1728.

Pietro Fancelli

Nato a Bologna nel 1764, figlio del quadraturista Petronio, si trasferisce per un lungo periodo a Venezia, allievo di Ludovico Gallina. Rientrato a Bologna nel 1784, frequenta l'Accademia Clementina, dove consegue a partire dal 1785 una serie di premi e riconoscimenti, divenendone aggregato nel 1791 e viceprincipe nel 1794. Del 1796 è il dipinto raffigurante le *Stimmate di San Francesco* (Faenza, chiesa di San Francesco, firmato e datato). Esperto in diverse tecniche pittoriche, è molto intensa la sua attività a Bologna, in Emilia e nelle Marche, sia nella produzione di soggetti religiosi sia nelle opere di carattere profano, come nei ritratti e nell'esecuzione di sipari teatrali. Dopo aver affiancato il padre, morto nel 1800, interviene come pittore di figura nei paesaggi di Vincenzo Martinelli e di Rodolfo Fantuzzi. Sulla formazione veneziana, che conserverà nel sapiente luminismo, si innesterà una componente classicistica, interpretata, dopo le prime opere vicine al gusto neoclassico, secondo un'accezione più vicina al purismo ottocentesco. Dal 1804 entra a far parte dell'Accademia Nazionale di Bologna. È autore di opere cimiteriali nella certosa, come la decorazione delle tombe Malvezzi Campeggi, Cospi (datata 1810), Giugni (datata 1815), oltre a quella del sacello del pittore Vincenzo Martinelli. Tra le commissioni per chiese bolognesi si ricordano i dipinti raffiguranti *L'elemosina di San Tommaso di Villanova* e *Il Beato Simone da Todi* (Bologna, chiesa di San Giacomo) e la tela raffigurante *Sant'Anna con la Vergine* (Bologna, chiesa di Santa Maria Maggiore, firmata e datata 1829). Pittore estremamente prolifico, in un manoscritto autografo elenca ben 245 opere, tra quelle da lui stesso stimate come le più importanti, eseguite tra il 1785 e il 1837. Tra queste non vanno dimenticati i numerosi interventi decorativi, spesso condotti insieme a pittori paesisti, nei palazzi bolognesi e nelle ville suburbane. Muore a Bologna nel 1850.

Nunzio Ferrajoli

Nato a Nocera dei Pagani presso Napoli nel 1660, secondo quanto affermano Orlandi e Oretti (nel 1661 secondo Luigi Crespi), è ritenuto allievo di Luca Giordano e Francesco Solimena. A circa vent'anni si trasferisce a Bologna, dove segue l'insegnamento di Giovan Gioseffo Dal Sole. Prima del 1706 è indicato nelle *Pitture di Bologna...* del Malvasia come figurista nei paesaggi realizzati da Angelo Malavena nella sagrestia della chiesa di San Salvatore a Bologna. Considerato dai contemporanei il miglior paesista dopo Francesco Albani, trova nella favola mitologica di ispirazione arcadica e nell'allegoria il suo più tipico e apprezzato repertorio, nel quale introduce un nuovo concetto di 'natura ideale', formatosi sugli sviluppi delle esperienze romane della seconda metà del Seicento, caratterizzate dai cosiddetti 'pittori italianizzanti'. Sarà la perfetta simbiosi con il figurista Francesco Monti a imprimere un accento più moderno e decisamente settecentesco alle opere realizzate 'a due mani'. Nel 1719 risultano acquistati da lord Annandale due ovali raffiguranti l'*Estate* e l'*Autunno* (Linlithgow, Hopetown House); nel terzo decennio del secolo esegue i paesaggi di numerosi dipinti appartenenti al ciclo delle *Tombe allegoriche* commissionate da Mc Swiny, realizzate soprattutto in collaborazione con Donato Creti e Francesco Monti. Gli sono inoltre attribuiti i paesaggi delle due tele allegoriche nella collezione della Cassa di Risparmio in Bologna, dei due dipinti su rame raffiguranti il *Ritrovamento di Mosè* e *Rebecca al pozzo* (Modena, Galleria Estense) e del *Bagno delle ninfe di Diana* (Lucca, Pinacoteca). Muore nel 1735.

Giovanni Domenico Ferretti

Nasce a Firenze il 15 giugno 1692 da Antonio di Giovanni da Imola e da Margherita di Domenico Gori, parente del pittore Anton Francesco, personalità di spicco dell'ambiente artistico fiorentino, che favorisce la sua ascesa professionale. Fu tuttavia nella città del padre che Giovanni Domenico riceve la sua prima educazione artistica, tanto da ricevere l'appellativo di 'imolese', che generò dubbi sul luogo di nascita. Ad Imola, nel 1708, lavora nella bottega del pittore locale Francesco Chiusuri, ma poco dopo la famiglia si ritrasferisce a Firenze, dove frequenta gli studi di Redi e Galeotti. È il padre ad inviarlo più tardi a Bologna, nella bottega di due allievi di Dal Sole, Felice Torelli e la moglie Lucia Canalini, dove rimane per cinque anni. Nel 1714 firma e data una *Natura morta* che lo avvicina all'attività di Giuseppe Maria Crespi, documentando un interesse per questo genere pittorico. Lavora in Toscana, decorando dimore patrizie – villa La Magia a Quaranta (Pistoia), nel 1715, e villa Puccini a Pistoia –, e i palazzi Ferroni, Capponi, Girali a Firenze; è in questa città che è documentato il doloroso evento della morte del figlio, sepolto nella chiesa di Santo Stefano (1714). Successivamente, nel 1717, è accolto nell'Accademia del Disegno e l'anno successivo il cardinale Gozzadini gli commissiona la decorazione della cupola della cattedrale di Imola. Riceve altri lavori per la chiesa imolese, ma non vi rimane a lungo: grazie ad una lettera di raccomandazione per Cosimo III torna a Firenze, dove purtroppo perde una figlia. Decide di stabilirsi definitivamente in città e riprende a lavorare nella regione, a Pistoia nel palazzo Amati-Cellesi (1721), ove inizia la collaborazione con il quadraturista Lorenzo Del Moro. Sono questi gli anni in cui Ferretti inizia a dedicarsi al ritratto (si veda l'*Autoritratto* degli Uffizi), eseguendo anche disegni per incisioni (alcuni utilizzati nel *Breviario* della stamperia granducale), opere di carattere religioso (l'ovale con le *Sante Caterina da Siena e Teresa d'Avila*, per la badia di Castiglion Fiorentino del 1723), oltre alla collaborazione con l'arazzeria granducale (pagamenti nel 1728). Cresce il suo successo ed è ammesso, nonostante contrasti con il Sagrestani, fra i maestri di pittura dell'Accademia (più tardi gli verrà conferito il titolo di pittore 'dotto'). Entra in contatto con il drammaturgo fiorentino Giovan Battista Fagioli e con l'ambiente del teatro fiorentino, frequentato in casa del cugino Anton Francesco Gori – di cui esegue il ritratto (1742) – insieme alle piccole 'arlecchinate', ispirate alla figura del Goldoni, in quel periodo a Firenze. Nel 1732 è console dell'Accademia del Disegno e inizia a lavorare per l'ordine dei domenicani, con cui avrà relazioni privilegiate (oratorio della Madonna della Quercia a Le Cure, San Domenico al Maglio). Continua ad affrescare palazzi, fra cui quello Sansedoni a Siena e, nel 1753, inizia i lavori nel complesso del Carmine (poi distrutti nell'incendio del 1771). Pur malato continua a dipingere, ma è sollevato dalla carica di console dell'Accademia. Muore nell'agosto del 1768, mentre affresca la navata centrale della chiesa dei carmelitani, dove viene sepolto.

Lavinia Fontana

Nasce a Bologna nel 1552, dal pittore Prospero e da Antonia de Bonardis, appartenente a una nota famiglia di stampatori bolognesi. La sua attività artistica ha inizio negli anni settanta con la produzione ritrattistica, nella quale convergono i modelli aristocraticamente stilizzati del repertorio paterno e gli elementi naturalistici attinti dalla pittura cremonese, in particolare dai Campi e da Sofonisba Anguissola. Appartengono alle opere di questo decennio due autoritratti: il primo, firmato e datato (1577, Roma, Accademia di San Luca), la raffigura mentre suona la spinetta; il secondo, realizzato dopo il matrimonio e firmato aggiungendo al proprio il cognome Zappi (1579, Firenze, Uffizi), le viene richiesto dall'erudito domenicano Alfonso Chacón in vista di una pubblicazione a stampa. Ormai affermatasi e messo a punto un linguaggio elaborato anche sull'influsso dell'opera del Passerotti, ottiene la prima commissione pubblica dal Consiglio comunale di Imola, per cui esegue l'*Assunta con i Santi Pietro e Crisogono* (1584, Imola, Pinacoteca civica), prima pala d'altare eseguita da una donna, in cui appare evidente il superamento delle formule tardomanieriste e l'iniziale adesione alle novità carraccesche. Nello stesso anno realizza il celebre *Ritratto della famiglia Gozzadini* (Bologna, Pinacoteca nazionale), in cui concilia, in una visione pienamente consona ai nuovi dettami sulle immagini promulgati dal cardinale Paleotti, l'esigenza di rappresentare il rango aristocratico degli effigiati. Nel 1586 è a Roma; grazie al Chacón, personaggio di rilievo della curia e segretario del cardinale spagnolo Francisco Pacheco, riceve l'incarico di eseguire la *Sacra Famiglia con il Bambino dormiente e San Giovannino* (firmata e datata 1589) destinata al monastero dell'Escorial. La produzione successiva è caratterizzata da diverse pale d'altare, tra le quali l'*Assunta* (1593, Pieve di Cento, Santa Maria Maggiore), la *Natività della Vergine* (Bologna, Ss. Trinità) e la *Consacrazione della Vergine* (1599, Marsiglia, Musée des Beaux Arts), e da numerosi ritratti. Nel 1599 riceve la prima commissione romana, la *Visione di San Giacinto* per l'omonima cappella nella chiesa di Santa Sabina, e nella primavera del 1604 si trasferisce a Roma, per assolvere all'impegnativo incarico relativo al perduto *Martirio di Santo Stefano* per la basilica di San Paolo, rivelatosi tuttavia un clamoroso insuccesso. Tra il 1606 e il 1613 è attiva a Roma per la famiglia Borghese: la sua ultima opera è la *Minerva in atto di abbigliarsi*, dipinta nel 1613 per il cardinale Scipione (Roma, Galleria Borghese). Muore a Roma nell'agosto del 1614 e viene sepolta nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva.

Prospero Fontana

Nato a Bologna nel 1512, compie l'apprendistato presso Innocenzo da Imola. Si sposta quindi a Genova, dove lavora alla decorazione ad affresco dei palazzi Doria e della Signoria e dove farà ritorno in soggiorni saltuari. Nella città ligure entra in contatto con importanti artisti, come Perin del Vaga, Giulio Romano e Pordenone, i cui influssi riecheggiano nelle opere destinate alla devozione privata. Nel 1534 risulta al seguito del cardinale del Monte, vicelegato a Bologna, e nel 1539 sposa Antonia de Bonardis, appartenente a una famiglia di celebri tipografi, dando l'avvio a una feconda attività in campo grafico. All'inizio del quinto decennio si impegna con successo nella scenografia di spettacoli teatrali. Le due opere firmate e datate 1545 (*Sacra Famiglia e San Giovannino*, Bologna, chiesa di Santa Maria del Baraccano; la *Beata Diana Andalò fa professione nelle mani di San Domenico*, Bologna, Museo di San Domenico) dimostrano l'attenzione nei confronti dei modelli proposti pochi anni prima a Bologna da Giorgio Vasari e da Francesco Salviati, la cui elaborazione si innesta sulle precedenti esperienze stilistiche di carattere raffaellesco. Dal 1544 al 1546 fa parte della cerchia di pittori attivi nella decorazione di Castel Sant'Angelo a Roma. L'anno successivo è a Rimini, dove incontra Vasari. L'incarico di eseguire il ritratto di papa Giulio III, nel 1550, segna la definitiva affermazione nell'ambiente romano, dove realizzerà, nell'arco di diversi soggiorni, numerose e importanti opere per la corte pontificia, tra cui la direzione dei cantieri di villa Giulia e di palazzo Firenze (1553-55). A Bologna, dove è subentrato alla bottega di Innocenzo da Imola alla sua morte, dipinge, sempre nel 1550, le *Storie di Costantino e papa Silvestro* nella palazzina della Viola, la *Disputa di Santa Caterina* (Bologna, chiesa di Santa Maria del Baraccano, firmata e datata 1551) e, in collaborazione con Pellegrino Tibaldi, le *Storie del Battista* e gli *Evangelisti* (1551-52, Bologna, chiesa di San Giacomo Maggiore, cappella Poggi). Nel 1560 è probabilmente a Fontainebleau, come dimostra il *Battesimo di Cristo* eseguito nel 1561 per la cappella Poggi in San Giacomo. A Firenze tra il 1563 il 1565, viene accolto dall'Accademia fiorentina delle Arti e del Disegno, ma nel successivo quinquennio lavora a Città di Castello; nel 1573 rientra stabilmente a Bologna, dove collabora con il cardinale Paleotti alla definizione dei criteri artistici rivisti alla luce dei nuovi dettami della controriforma. L'ultima commissione pubblica romana è l'intervento nella decorazione della zona absidale della basilica di San Pietro, dove realizza ad affresco *Dio benedicente e angeli musicanti* (1579). Il decennio tra il 1580 e il 1590 è caratterizzato da un progressivo rallentamento dell'attività. L'ultima opera, la *Deposizione dalla croce* (Marsiglia, Musée Saint-Étienne) è del 1593 e rappresenta un nostalgico omaggio allo stile manieristico, ormai superato dalla riforma dei Carracci. Muore a Bologna nel 1597.

Innocenzo Francucci, detto Innocenzo da Imola

Nasce a Imola intorno al 1490 circa, da padre orafo. La prima notizia che lo riguarda è quella di un sussidio concessogli dalla magistratura imolese, tramite il padre Pietro, mentre è a Bologna ad apprendere la pittura. Non è noto presso quale pittore studiasse; lo storico Malvasia afferma che nel 1508 Francucci sarebbe stato accolto nella bottega di Francesco Francia. Alla formazione bolognese va aggiunta quella fiorentina, tra il 1509 e il 1514, presso Mariotto Albertinelli, secondo Vasari. Il suo linguaggio è improntato al classicismo e aggiornato sulle novità di Raffaello. Dal 1515 al 1517 risulta attivo a Imola con opere per chiese di centri vicini alla sua città natale: l'arcipretale di Bagnara e Sant'Apollinare a Casola Valsenio. Nello stesso 1517 riceve la prima importante commissione a Bologna: la decorazione del convento olivetano di San Michele in Bosco che, terminata nel 1522, lo mette in risalto sull'importante scena artistica cittadina, ove Francucci può contare sull'appoggio dell'umanista Giovanni Antonio Flaminio. Il pittore avrebbe costantemente affiancato alla realizzazione di opere pubbliche un'ampia produzione di dipinti destinati alla devozione privata, con il supporto della bottega, come dimostra la diversità dei risultati qualitativi. Altre opere pubbliche bolognesi sono per Santa Maria dei Servi e la chiesa del Corpus Domini (quest'ultima databile entro il 1525 e ora a Monaco). Del 1526 e del 1527-30 sono la pala per il duomo di Faenza e quella Bazzolini ora nella Pinacoteca di Forlì. A Imola, nel 1532, esegue la *Madonna e Santi* ora all'Ermitage di San Pietroburgo. Durante gli anni trenta si succedono opere per le chiese di San Giacomo Maggiore e, ancora, dei Servi, nonché a San Salvatore. Costante il riferimento a Raffaello, da Francucci conosciuto direttamente o indirettamente in tutto lo svolgimento della sua opera e reinterpretato anche nelle opere più tarde: la *Maddalena* della Galleria Estense di Modena, del 1543; gli affreschi, databili dopo il 1541, per la palazzina della Viola a Bologna, commissionati dal cardinale Bonifacio Ferrero, che risentono degli affreschi delle Logge Vaticane. L'artista muore dopo il 1543, stremato, a detta di Vasari, dall'eccessivo lavoro: "*si affaticava più di quello che potevano le forze sue*".

Gaetano Gandolfi

Gaetano Gandolfi nasce a San Matteo della Decima, in provincia di Bologna, nel 1734. Raggiunto il fratello Ubaldo a Bologna, inizia con lui lo studio del disegno passando poi nella bottega del Lelli, artista singolare – conoscitore di pittura e scultura, ceroplasta ed anche esperto di ottica –, il quale lo indirizza verso la prestigiosa Accademia Clementina. Gaetano esordisce nel 1751 con una scultura con la quale si aggiudica il premio Marsili: il *Sacrificio di Abele*, in cui evidenzia quelle caratteristiche di espressione degli affetti che più tardi definiranno la sua produzione pittorica. Partecipa a concorsi, studia i Carracci e la produzione grafica, dimostra una solida preparazione artistica. A partire dal 1756 si cimenta con opere pittoriche su tela per l'oratorio del Suffragio a Bazzano; successivamente lavora ad affreschi in palazzi bolognesi, fra cui quello del conte Malvasia. Nel 1760, grazie all'aiuto del mecenate Buratti, segue il fratello a Venezia dove assimila più di lui la lezione della pittura lagunare e, in particolare, quella di Piazzetta. Al rientro a Bologna esegue importanti pale d'altare e quadri di soggetto profano, fra i quali *Armida con Rinaldo nel giardino incantato*, inviato in Russia. È molto attivo nella decorazione ad affresco, come dimostrano i lavori nei palazzi Bianconcini, Aldrovandi, Calzoni. Pur debitore alla tecnica pittorica veneziana, Gandolfi coltiva la tradizionale attenzione bolognese verso il disegno, come si vede ancora negli esempi citati, ove le figure sono inserite in sobrie quadrature eseguite da altri collaboratori. Particolarmente prolifico come artista di 'teste di carattere' o 'al naturale', Gandolfi raffigura più volte i suoi numerosi figlioli (fra cui Mauro, anch'egli pittore), avuti dalla felice unione con Giovanna Spisani, sua modella, sposata nel 1763. Due anni dopo è accademico e successivamente viene chiamato dal Bassi all'orto botanico dell'Università, per eseguire, insieme agli altri artisti dell'Accademia, i ritratti dei più illustri scrittori di storia naturale, impresa che lo vedrà poi assoluto protagonista. Continua a lavorare per committenze religiose, realizzando soggetti con figure di forte impatto morale. Morto il fratello Ubaldo nel 1781, Gaetano rimane a capo della bottega di famiglia, accettando modesti compensi per opere di piccolo formato per committenti bolognesi; fu un uomo generoso, regalando a chi ne aveva bisogno dipinti e schizzi, questi ultimi assai numerosi. Nel 1788 accetta l'invito dell'amico Richard Dalton e si reca a Londra, dove tuttavia si ferma solo pochi mesi. Tornato in patria lavora con il figlio Mauro, assistendo, con l'incalzare degli eventi politici, alla sottrazione dalle chiese cittadine dei capolavori da lui tanto amati. Muore per un colpo apoplettico nel giugno del 1802, ricevendo funerali solenni.

Giovan Francesco Gessi

Nasce a Bologna nel 1558 e segue inizialmente Giovan Battista Cremonini, quindi la bottega di Denys Calvaert, approdando in seguito alla scuola di Guido Reni. Il dipinto raffigurante *San Carlo in preghiera fra gli appestati* (1612, Bologna, chiesa della Madonna dei Poveri) risente ancora di influssi tardomanieristici, che si stemperano progressivamente alla luce della lezione reniana. Tra il 1614 e il 1618 partecipa con altri giovani, tra cui il Guercino, agli affreschi dell'oratorio di San Rocco a Bologna. Si colloca in questi anni un ipotizzato viaggio a Roma, a cui segue l'incarico, da parte del Reni, di affrescare con Giacomo Sementi e Bartolomeo Marescotti la cappella del Santissimo Sacramento nel duomo di Ravenna, su cartoni del maestro; gli sono attribuiti, oltre alla tela raffigurante *La raccolta della manna*, le scene *Cristo e Angeli con simboli della passione* e *Melchisedek benedice Abramo*. Su incarico del Reni lavora con Sementi alla decorazione della villa La Favorita di Mantova (1617). Nel 1620 esegue inoltre, sempre su cartone del Reni, il *Redentore benedicente* per l'altare maggiore del San Salvatore a Bologna. È a Napoli che si verifica la rottura con il maestro, nel 1621, nella cappella del Tesoro di San Gennaro in duomo. Nel 1624 vi fa ritorno autonomamente, lavorando con Fabrizio Santafede, ma la sua opera non viene apprezzata ed è licenziato. Dopo una probabile sosta a Roma, dipinge a Perugia l'*Orazione nell'Orto* e l'*Incontro di Gesù con la Veronica* per la basilica di San Pietro. La datazione di queste opere non è tuttavia pienamente accettata, così come è controversa la cronologia dell'artista. Durante il quarto decennio mostra una consapevole contrapposizione alla gamma cromatica del Reni con la *Madonna con il Bambino e San Michele Arcangelo* (1630-31, Bologna, San Michele dei Leprosetti), recuperando tuttavia rapidamente il classicismo del maestro in alcune opere come l'*Allegoria della Pittura* (Bologna, collezione della Cassa di Risparmio), l'*Immacolata* (1632-33, Carpi, San Nicolò) e *San Rocco* (1634, Berlino, Gemäldegalerie). Una tavolozza più vivace e uno stile più autonomo si avvertono nei due episodi della *Vita di Sant'Andrea Corsini* (Firenze, Galleria Corsini) e nella pala di Crevalcore. Attivo nel ducato estense nel 1637, si avvicina al termine della carriera al Cantarini, dissociatosi dal Reni in favore di un personale naturalismo. Appartengono all'ultimo decennio di attività la *Madonna con il Bambino, San Lorenzo e San Filippo Neri* (1640, Faenza, cattedrale), la *Pentecoste* (1641, Bologna, chiesa dei Santi Filippo e Giacomo), la *Pesca miracolosa* (1645) e la *Cacciata dei mercanti dal tempio* (1648), entrambe a Bologna, San Girolamo alla Certosa. Muore a Bologna nel 1649.

Antonio Gionima

Nasce a Venezia dal pittore Simone Gionima (1655-?) e dall'"*onesta cittadina*" Francesca Maria Bandiera il 4 marzo 1697. Fu allievo a Bologna di Aureliano Milani, che segnò la sua formazione sostanzialmente neocarraccesca, e quando il maestro partì per Roma, nel 1719, Gionima passò nella bottega di Giuseppe Maria Crespi, del quale divenne il miglior allievo. Il Milani, pur lontano, gli procura le prime commissioni documentate: il *Ricevimento di Giacomo II Stuart a Imola*, commissionata dal cardinal Gozzadini (ora a Roma, Museo di Castel Sant'Angelo) e i cinque *Episodi con la vita di San Domenico* per il refettorio della chiesa della Mascarella a Bologna, entrambe della fine del secondo decennio del secolo. In queste opere è possibile riconoscere l'originale fusione di caratteri stilistici di Milani e Crespi, di quest'ultimo soprattutto per i colori. Gionima, come Milani a Roma, è attivo per i serviti a Bologna: per l'ordine esegue la serie dei *Misteri dolorosi della Vergine* (oggi nelle collezioni della Cassa di Risparmio), cui segue quella per la chiesa di San Lorenzo di Budrio raffigurante i *Santi fondatori* (*post* 1725, dopo la conferma del loro culto da parte di Benedetto XIII). Il pittore tuttavia, sembra dare il meglio nei soggetti biblici mitologici, in cui può esprimersi con maggior libertà, liberandosi dall'influenza del Crespi; esegue anche disegni a tecnica mista, conservati per la gran parte a Windsor Castle, in cui emerge un talento coloristico assolutamente originale. È possibile, ma non accertato, un viaggio a Venezia, dominata in quegli anni dalle personalità del Piazzetta e del Tiepolo, riferimenti costanti per Gionima. Sempre al secondo decennio del secolo, vanno riferite due opere a *pendant*, *Apollo e Marsia* e *Priamo e Tisbe* (Bologna, Pinacoteca Nazionale), tanto criticata da Giampietro Zanotti nella sua *Storia dell'Accademia Clementina* (Bologna 1739), che definisce Gionima "*la peste della pittura*", per il suo modo di comporre le poche figure ("*fantasmi e chimere*"), drammaticamente eseguite, emergenti su sfondi luminosi, seguendo un procedimento tipico di Crespi. La tecnica dell'artista sembra inoltre svilupparsi intorno agli anni trenta del secolo, quando con un fare pittorico estremamente brioso, a volte quasi approssimativo e tipico poi del Settecento più avanzato, esegue *Cristo e l'adultera* e il suo *pendant*, con il *Miracolo dell'indemoniato* (in collezione privata bolognese); si tratta di commissioni private, di formati non grandi, in cui l'esecuzione è di una modernità assoluta, non compresa dai contemporanei, come lo Zanotti, ma anche da Luigi Crespi, che pure l'ammirò dedicandogli una biografia. Gionima ribadì sempre l'importanza dello studio dal vero, secondo l'insegnamento del suo primo maestro, come dimostra il suo copioso *corpus* già ricordato. Muore di tisi, giovanissimo, a soli trentacinque anni, il 17 giugno 1732 a Bologna.

Alessandro Guardassoni

Nato a Bologna nel 1819, segue presso l'Accademia l'insegnamento di Clemente Albèri, che lo guida nello studio delle opere di Guido Reni; la copia della *Strage degli Innocenti* (Bologna, Istituto Gualandi) viene presentata all'Esposizione del 1842, ma l'anno successivo, con l'*Anna Bolena forsennata*, consegue il piccolo premio presso il Concorso curlandese, dimostrando il suo rapporto ambivalente con l'ambiente accademico e l'interesse per altre fonti di ispirazione. Sempre nel 1843 il modenese Adeodato Malatesta partecipa all'Esposizione di belle arti con la tela raffigurante *Tobiolo che ridona la vista al padre*, scuotendo il mondo dell'Accademia con la sua pittura indirizzata alla corrente realista e suggestionando fortemente il pittore, che lo seguirà nel 1844 come allievo a Modena. Qui sviluppa i soggetti di tipo storico e religioso, realizzando *Il congedo di Tobiolo dalla casa paterna* (1846, collezione privata), *La morte di Leonardo da Vinci* e *Il pittore Calvaert si rallegra con Guido della sua Assunta* (conservati a Bologna, presso l'Istituto Gualandi), entrambi presentati all'Esposizione del 1846 con contrastanti esiti di pubblico e critica. Nel 1852, dopo un soggiorno a Firenze, riceve il prestigioso premio grande di pittura storica a Bologna per l'*Episodio della sete sofferta dai primi crociati* (Bologna, Pinacoteca Nazionale). Si reca successivamente a Parigi e probabilmente a Londra, quindi nel 1856 a Roma, dove esegue *L'Innominato e il cardinale Borromeo* (Bologna, Istituto Gualandi), presentato nello stesso anno a Bologna. Una costante inquietudine lo porta a esperimenti di ottica e di stereoscopia per lo studio di nuove tecniche espressive. Professore onorario dell'Accademia Felsinea nel 1863, ne rassegna le dimissioni nel 1872 proprio per dedicarsi agli interessi scientifici, sui quali pubblica nel 1880 *Della pittura, della stereoscopia e di alcuni precetti di Leonardo da Vinci.* Legato da amicizia a don Giuseppe Gualandi, compagno di accademia e titolare dell'omonimo istituto per sordomuti a cui l'artista lascerà le sue opere, è animato da un costante impegno religioso; tra le numerose commissioni per chiese del territorio emiliano, che caratterizzano molta parte dell'opera pittorica, si ricordano *L'addio di San Paolo ai Cristiani di Mileto* (1867, Bologna, Istituto Gualandi) e la decorazione della chiesa di Santa Caterina di Saragozza, che lo impegnerà per circa vent'anni a partire dal 1863. Muore a Bologna nel 1888.

Giovan Francesco Guerrieri
Nasce a Fossombrone da Ludovico e Vittoria Draghi. Il padre, giurista e notaio, ricoprì anche incarichi pubblici potendo garantire al figlio una buona formazione. Non è chiaro come arrivasse a praticare la pittura e chi lo avesse indirizzato a tale arte: sono stati fatti i nomi di Claudio Ridolfi, Barocci, Guercino, Caravaggio. Nel 1606 si reca a Roma, dove rimane per dodici anni. Del 1611 è la *Maddalena penitente* (Fondazione Cassa di Risparmio di Fano); successivamente lavora per commissioni romane e per opere da inviare nelle Marche. Nel 1614 è a Sassoferrato per la decorazione con tele e pitture murali della cappella di San Nicola da Tolentino nella chiesa di Santa Maria del Ponte del Piano, richiestagli dal medico di Paolo V Borghese, Vittorino Merolli; per la stessa chiesa esegue la *Madonna della cintura coi Santi Agostino e Monica*, del 1615. Rientrato a Roma, lavora per il palazzo Borghese in Campo Marzio per proseguire l'opera iniziata da Paolo Piazza, realizzando un importante complesso di opere ad affresco e su tela. Nel 1618 rientra a Fossombrone. A partire dal 1620 si data una serie di pale d'altare per le chiese cittadine e di altri centri marchigiani, che recepiscono negli anni spunti barocchi, toscani e in particolare senesi, e di Simone Cantarini, innestati sul suo naturalismo romano e caravaggesco. Trasferitosi a Pesaro nel 1655, insieme alla moglie Camilla e al genero Paolo de' Nati, vi muore nel 1657.

Carlo Labruzzi
Nato a Roma nel 1748 e fratello minore del ben più noto Pietro 'ritrattista', si specializza nella pittura di paesaggio, in particolare ad acquerello, riscuotendo il consenso della clientela inglese, che lo annovera tra i pittori romani di riferimento, insieme con Batoni, Von Maron e Hackert. Alle vedute romane con monumenti e rovine dell'antichità, alterna paesaggi arcadici e scene di conversazione influenzate da Hogarth e Zoffany, assai rare nel repertorio della pittura italiana del tempo. Al 1786 risale il pagamento per il dipinto raffigurante *Apollo e Dafne in un paesaggio* per la sala dell'Apollo e Dafne della Galleria Borghese, oggi non più visibile. Tra il 1789 e il 1790, insieme con sir Richard Colt Hoare, archeologo e pittore dilettante, intraprende un viaggio lungo la via Appia per rappresentare i paesaggi citati da Orazio, da cui trae una numerosissima serie di disegni a penna e ad acquerello, la maggior parte dei quali attualmente conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. Sulle orme del fratello, dipinge alcuni ritratti: tra questi, il *Ritratto di Georg Zoëga*, eseguito dopo la morte dell'archeologo danese che tanto apprezzava il pittore (1809 circa, Roma, Museo di Roma) e ben quattro dipinti raffiguranti Teresa Pikler, moglie di Vincenzo Monti. Membro della congregazione dei Virtuosi del Pantheon nel 1781, entra in Arcadia nel 1792; nel 1796 ottiene la prestigiosa nomina per meriti ad accademico di San Luca. Conclude la carriera dirigendo dal 1813 l'Accademia di Belle Arti a Perugia, dove muore nel 1817.

Gaetano Lapis
Nasce nel 1706 a Cagli, da famiglia di commercianti di lana. Sconosciute rimangono le notizie sulla sua formazione, ma è probabilmente nel terzo decennio del secolo che approda a Roma. Dopo un breve apprendistato presso Cristoforo Creo, è documentato nella bottega di Sebastiano Conca, che può a ragione essere considerato il suo maestro. Lapis, tuttavia, dimostra una personalità autonoma, preferisce riferirsi al classicismo del Maratta e a quello dei pittori bolognesi, studiando il disegno, come dimostra la sua produzione dai segni netti e decisi, e usando quei medesimi toni cromatici che, a detta di Luigi Lanzi, ne fanno un artista corretto ma non originale. La sua bravura inizia a procurargli un certo successo e, nel 1731, i Loreti di Cagli gli commissionano la celebre serie di cinque tele con *Episodi della Gerusalemme liberata* (oggi nella collezione della Cassa di Risparmio). Passato per la città natale nell'anno successivo, Lapis torna a Roma, dipingendo opere di carattere religioso: per le chiese dei Santi Celso e Giuliano (1737), dei trinitari (1750), dei Santi Pietro e Marcellino (1751) e di Santa Caterina dei senesi (1767-68); nel frattempo è nominato Virtuoso del Pantheon nel 1739 e, nel 1741, a seguito della donazione della *Maddalena* alla chiesa dei Santi Luca e Martina dell'Accademia di San Luca, diventa accademico dell'importante istituzione romana. Nella tela sono presenti quei riferimenti al classicismo bolognese, Reni e Domenichino, che tanto influenzarono la sua pittura, mediati tuttavia sia dal barocco romano che da quello bolognese di Lanfranco e Guercino. Nel 1757 è direttore dell'Accademia del Nudo, istituita in Campidoglio, e, senza aver cessato di lavorare per la sua città natale (il *San Francesco Saverio* del 1735, la *Caduta della Manna* e la *Comunione degli Apostoli* del 1750-51 nella cattedrale), allarga il suo raggio d'azione in Umbria (Gubbio, Spoleto e Perugia). Sempre nella cattedrale di Cagli e soprattutto nella chiesa di Santa Chiara, esegue decorazioni murali; qui, nella *Gloria di Santa Chiara*, riprende la composizione del Conca per la chiesa di Santa Cecilia in Trastevere a Roma, del 1725, in cui si ipotizza una sua partecipazione. Nel 1753, a Cagli per la morte del padre, riceve dai Druda la commissione dell'*Estasi di San Filippo Neri*, per l'omonima chiesa: l'anno successivo invia da Roma il dipinto, che nel 1797 viene trafugato dai francesi e restituito grazie all'interessamento degli stessi committenti. A contatto con l'ambiente neoclassico degli artisti attivi per Marcantonio Borghese (1768-70) nella decorazione della sua villa a Porta Pinciana, la pittura di Lapis subisce una svolta in quella direzione, come dimostrano *L'Aurora* e *La nascita di Venere*. Dal pagamento di una messa funebre, conservato nell'archivio dell'Accademia di San Luca, conosciamo l'anno della morte di Gaetano Lapis, avvenuta a Roma nel 1773.

Filippo Lauri
Nato a Roma nel 1623, figlio del pittore fiammingo Balthasar Lauwers (1578-1645), Filippo è esperto in paesaggi. È allievo del fratello Francesco (1612-1637), a sua volta formatosi con Andrea Sacchi. Dopo la morte prematura del fratello, passa nella bottega del cognato Angelo Caroselli, presso il quale inizia l'attività di copista. Di talento non comune, inizia a lavorare per due famiglie romane molto in vista, i Cenci e i Ginnetti, sia nella decorazione delle loro dimore sia con opere da cavalletto. Alla morte del Caroselli, nel 1652, libero di esprimere al meglio le sue capacità, realizza dipinti di piccolo formato, facendosi notare dai Farnese, per i quali esegue due soffitti nel casino di Girolamo a Porta San Pancrazio (opere perdute del 1651-53). Entrato a far parte dell'Accademia di San Luca nel 1654 (ne diverrà principe nel 1685-86), esegue con Filippo Gagliardi, esperto di quadrature architettoniche, la tela con i *Festeggiamenti in onore di Cristina di Svezia*; dal 1657 è attivo al Quirinale, nella celebre galleria, sotto la direzione di Pietro da Cortona. Dipinge in collaborazione con diversi artisti fra cui, Gaspard Dughet e Mario de' Fiori, con cui è attivo per i Chigi nella villa di Ariccia. Negli anni sessanta continua a dipingere per i Farnese e per i Mignanelli, altra nobile famiglia romana: per questi ultimi affresca la *Cacciata dal paradiso* nella loro cappella in Santa Maria della Pace. Lavora anche per i Borghese, decorando due mezzanini nel palazzo di famiglia (si tratta di quattro tondi con storie mitologiche e le figure nei dipinti di paesaggio di Dughet) e nel duomo del loro feudo di Monteporzio (opere non più in loco). Tuttavia, nonostante l'esecuzione di affreschi, continua a preferire le opere di piccolo formato, sia di carattere devozionale che di soggetto idilliaco e pastorale. Nel 1694, poco prima di morire vecchio e malato, come racconta Francesco Saverio Baldinucci nella biografia dell'artista, entra nella confraternita delle Stimmate, presso l'omonima chiesa romana, dove esegue la tela raffigurante l'*Estasi di San Francesco d'Assisi*, opera fortemente significativa della sua vicinanza alla religiosità francescana.

Carlo Levi
Nato a Torino nel 1902, si laurea in medicina; senza esercitare, si dedica alla pittura e al giornalismo. L'influenza di Felice Casorati, frequentato assiduamente, è visibile fin dalle prime opere anche nella scelta dei soggetti, tra i quali predilige il ritratto, la natura morta e il paesaggio. La lezione dello storico dell'arte Lionello Venturi lo indirizza, come altri giovani artisti torinesi, alle esperienze europee, da Modigliani ai 'fauves' e Matisse. Il viaggio a Parigi del 1928 contribuisce a sciogliere la solidità delle opere in favore di linee fluide ed eleganti (*Autoritratto con cappello*, 1928; *Strada di Parigi*, 1928; *La luna rossa*, 1929; *Le bagnanti* [*Bello è veder piovere sui monti*], 1930; *Ritratto rosso della madre*, 1930). Nel 1929 fa parte dei Sei Pittori di Torino, gruppo formatosi in opposizione allo spirito accademico di ispirazione nazionalistica del movimento Novecento, sostenuto da Lionello Venturi ed Edoardo Persico. Nel 1931 aderisce al movimento politico Giustizia e Libertà fondato da Carlo Rosselli e nel 1934 viene condannato al confino politico in Lucania. Da questa esperienza, vissuta tra il 1935 e il 1936, trarrà una fondamentale ispirazione di natura artistica, letteraria e morale che traspare sia dai paesaggi (*Aliano sul burrone, Paesaggio con la luna, Dietro a Grassano*) sia dai ritratti *Ragazzo lucano: Michelino; Il figlio della Parroccola; Il prete*). Del 1945 è il suo romanzo *Cristo si è fermato a Eboli*, opera di straordinario successo in cui si denuncia, con partecipata adesione, il dramma di una 'questione meridionale' ancora ignorata, su cui ritornerà agli inizi degli anni cinquanta nel pieno del dibattito sul realismo. Appartengono a questo periodo una serie considerevole di dipinti, tra cui i ritratti dedicati nel 1952 a *Giuseppe di Vittorio* e *Rocco Scotellaro*; le diverse versioni del *Lamento di Rocco Scotellaro* e *La madre di Sciara* (1956), dipinto alla morte del sindacalista Salvatore Carnevale, ucciso per mano della mafia. Nel 1961 presenta a Torino nel Padiglione della Regione Basilicata la grande composizione *Italia '61*. A partire dagli anni sessanta prende l'avvio una serie di opere rivolte all'esplorazione dell'inconscio (*Carrubi e tronco bruciato*, 1968; *Carrubo elefante*, 1971; *Narciso rovesciato*, 1973). Della produzione letteraria si ricorda: *L'Orologio* (1950), *Le parole sono pietre* (1955), cronaca di un viaggio in Sicilia, e la raccolta *Il futuro ha un cuore antico* (1956). Nel 1979 esce postumo *Quaderno a cancelli*, scritto nel periodo della cecità. Muore a Roma nel 1975.

Nicola Levoli
Remigio Policarpo Levoli nasce a Rimini nel 1728. Nel 1746 diventa frate francescano con il nome di fra' Nicola ed entra nel convento di Sant'Agostino, passando successivamente presso i minori osservanti a Covignano. Nipote di Angelo Terzetti, pittore allievo di Carlo Cignani, entra nell'Accademia Clementina di Bologna nel 1762, dove è allievo di Ubaldo Gandolfi, con cui collabora nella realizzazione della *Vergine addolorata* (1766, collezione privata). Nell'esercizio della pittura si dedica a ritrarre dal vero animali e oggetti da cucina, *"tutt'altro che serve di vitto all'uomo"*, oltre a fiori e frutti. Proprio in qualità di specialista di fioramini sarebbe intervenuto su una parte oggi perduta del dipinto raffigurante *Sant'Agostino* di Ubaldo Gandolfi (collezione Molinari Pradelli). Tra le opere di soggetto religioso si ricordano, oltre alla perduta *Madonna con San Giuseppe* (Bologna, chiesa della Resurrezione), il *San Nicola da Tolentino* (Bologna, San Giacomo Maggiore) e la *Lapidazione di Santo Stefano* (Bologna, Santa Maria Maggiore). Tornato a Rimini nel 1769, intrattiene relazioni con il collezionista e medico Giovanni Beltramelli, che raccoglie ben sessantaquattro dipinti del pittore sul tema della natura morta. Muore a Rimini nel 1801.

Alessandro Longhi
È figlio del celebre Pietro (1702-85) e nasce a Venezia nel 1733. Si forma naturalmente nell'ambito del padre, rivelando tuttavia nel tempo una personalità autonoma, che non manca di riferimenti anche al Ghislandi. Se inizialmente esegue opere a carattere religioso (*Apostoli*, per la chiesa veneziana di San Pantaleone e la *Visitazione*, firmata e datata 1796, per

Sant'Antonio di Trieste), successivamente si dedica alla ritrattistica, genere che diverrà in seguito la sua esclusiva specializzazione: *Ritratto dei tre Avogadri* per Palazzo Ducale, *Giulio Contarini* nell'Accademia dei Concordi a Rovigo e *Jacopo Gradenigo* nel Museo di Padova, considerati i suoi capolavori ed eseguiti nel settimo decennio del secolo. Nei personaggi ritratti dal Longhi si nota un'eccezionale capacità di penetrazione psicologica, unita ad un'arguzia quasi caricaturale, che ne fanno un protagonista nel panorama della Venezia del Settecento. A partire dagli anni ottanta, a contatto con le novità neoclassiche, lo stile si fa più lineare; aderisce alla nuova sensibilità, a quella cultura raffinata e colta che vede emergere uomini nuovi, in breve la sua migliore clientela, come si nota nel gruppo della *Famiglia del procuratore Luigi Pisani* e nel ritratto del francescano zoccolante *Carlo Lodoli*, il celebre teorico del nuovo razionalismo architettonico (Venezia, Gallerie dell'Accademia). Alessandro riprende i piccoli brani di vita veneziana del padre trasponendoli nelle sue composizioni, dal carattere più intellettuale, in cui aggiunge una nuova e suggestiva ricerca di introspezione psicologica, come dimostra tra gli altri il *Ritratto di Giovan Maria Sasso* (Venezia, Museo Correr), il noto fornitore di opere per i nuovi collezionisti, soprattutto inglesi. Longhi muore a Venezia nel 1813.

Cipriano Mannucci
Nasce a Nizza il 18 maggio 1882, da Giovanni e Rosa Lazzerini; si trasferisce successivamente a Firenze, dove frequenta la Scuola d'Arte di Santa Croce, dando inizio alla sua formazione artistica. Nel 1908 si afferma nella mostra della Società Fiorentina di Belle Arti ricevendo il primo premio assegnato dal Ministero della Pubblica Istruzione. Incoraggiato da questo riconoscimento si reca a Parigi, dove ha un contratto quinquennale con il Salon des Artistes de la Société Nationale des Beaux Arts. Nel 1912 una commissione inglese seleziona al Salon la sua *Dame à l'écharpe bleu* per il museo di Hull. Tornato in Italia, partecipa al concorso Ussi a Firenze, ricevendo un riconoscimento della Società di Belle Arti. Mostre con sue opere si svolgono nel Regno Unito, Brasile, Belgio, Olanda, Egitto. In Italia i suoi principali centri di committenza sono Genova, Firenze, Milano, Montecatini e Bologna, ove l'artista è particolarmente richiesto come ritrattista. È anche un apprezzato interprete della tradizione simbolista e diverse sono le sue opere allegoriche per enti e istituzioni. Partecipa alle Biennali di Venezia e alla Quadriennale di Roma. Soggiorna a lungo a Genova, dove, nel 1942, vede distrutto lo studio durante un bombardamento. Nel dopoguerra continua ad operare tenendo mostre e ricevendo riconoscimenti. Del 1968 è l'importante mostra sulla sua attività tenutasi nella Galleria Gambrinus di Montecatini Terme e del 1970 quella fiorentina nei saloni della Società Leonardo da Vinci. L'intreccio di naturalismo e simbolismo nelle scelte tematiche e la ritrattistica, caratterizzata da venature sentimentali e da tagli che appaiono ispirati alla fotografia, nonché i paesaggi e le vedute, sono stati alla base dell'affermazione di Mannucci, che incessantemente ha cercato spunti e pretesti per virtuosismi cromatici nell'impressionismo francese. Muore a Firenze nel 1970.

Tommaso Manzuoli, detto Maso da San Friano
Nato a Firenze nel 1531, secondo il Vasari (1568) è allievo di Pier Francesco Foschi, mentre per il Borghini (1584) frequenta la bottega di Carlo Portelli. Formatosi nell'ambiente artistico fiorentino della prima metà del Cinquecento, il Manzuoli tende ad una semplificazione compositiva mentre sul piano formale è influenzato da Pontormo, di cui riprende le fisionomie allungate e le tipologie dei volti. Le prime opere certe del pittore sono il *Doppio Ritratto* del 1556 (Roma, Museo di Palazzo Venezia) e la *Madonna col Bambino e quattro Santi* del convento della Trinità a Cortona (1560), nelle quali, pur rifacendosi ai canoni manieristici, esprime un orientamento personale, lontano dalle eleganze ricercate del Bronzino e dalle elaborate composizioni vasariane. Nel 1563 è membro dell'Accademia del Disegno e l'anno successivo prende parte ai lavori per le esequie di Michelangelo; entra in contatto con i Medici (lavora per le nozze tra Francesco I e Giovanna d'Austria) e si iscrive alla compagnia di San Luca. Riceve la commissione della tavola con l'*Ascensione di Cristo* per la chiesa del Carmine, ma esegue solo il disegno e il modello, che dimostrano comunque la ricerca di un'organizzazione dello spazio più complessa, vicina a quella del Vasari. A partire dal 1570 lavora per lo studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio, eseguendo la *Miniera dei Diamanti* e la *Caduta di Icaro*, opere di spiccato stile personale ove non mancano riferimenti alle arditezze di Michelangelo. Sono questi i dipinti della sua maturità con i quali si dimostra duttile ad ogni esigenza, pur mantenendo uno stile innovativo con composizioni articolate. Nell'ultimo periodo lavora in collaborazione con Jacopo da Empoli: insieme eseguono i pannelli per un altare, ora nella cappella dei pittori nella chiesa della Santissima Trinità a Firenze, città dove muore nel 1571.

Girolamo Marchesi da Cotignola
Girolamo Marchesi nasce a Cotignola (vicino a Ravenna) in una data collocabile attorno al 1480. Si tratta di una personalità complessa, che ha espresso delle diversità di linguaggio tali da aver fatto pensare a due distinti pittori recanti l'identico nome. Si è più recentemente definita, invece, l'esistenza di un solo personaggio. Lo stile dell'artista aderisce fino agli anni dieci a quello tradizionale degli Zaganelli: di questa fase sono testimonianze la pala di Castel-dimezzo e gli affreschi nella sala dei putti della Rocca di Gradara (1509-10). L'opera datata più antica è del 1512 – l'*Immacolata Concezione con i Santi Anselmo e Agostino* – per la chiesa di San Francesco a San Marino. Del 1513, per Santa Maria delle Grazie a Pesaro, è l'*Immacolata con quattro Santi e il piccolo Costanzo II Sforza* (oggi a Milano, Pinacoteca di Brera). È importante per l'allargamento della sua esperienza l'attività di Girolamo Genga tra Urbino e Pesaro. Viene ricordato da Vasari quale abile ritrattista (*Gaston de Foix, Massimiliano Sforza, Paolo III Farnese*), come testimoniano il *Ritratto di uomo* (Pinacoteca di Forlì) e la *Suonatrice di liuto*, già nella collezione Piancastelli. Negli anni venti, col trasferimento dell'artista a Bologna, avviene la svolta verso lo stile di Raffaello, come dimostra lo *Sposalizio della Vergine*, del 1522-23, per San Giuseppe a Porta Galliera (Bologna, Pinacoteca Nazionale). Da Bologna si sposta per recarsi a Roma e poi anche a Napoli. Fa quindi ritorno in Emilia, come documentano la pala Orsi di Forlì e quella del 1526 ora a Berlino (Staatlischen Museen), nelle quali è una fusione di spunti formali e coloristici da Raffaello, Michelangelo e dalla pittura veneta e ferrarese. Come informa Vasari, Marchesi muore forse a Roma, sessantanovenne, dopo il 1531, data di un suo testamento.

Vincenzo Martinelli
Nasce a Bologna nel 1737. Nipote di Carlo Lodi, studia presso lo zio, da cui erediterà la bottega nel 1765. Molta parte della sua carriera si svolge all'ombra dell'Accademia Clementina, dapprima come allievo (1759-62) e dal 1767 come accademico, ricoprendo le cariche di 'principe' nel 1781 e nel 1800, oltre a quella di 'viceprincipe' e 'segretario'. Si afferma in modo particolare dopo la morte di Bernardo Minozzi (1769), divenendo il maggiore e più richiesto paesaggista dell'ambito bolognese. La sua produzione attraversa diverse fasi, da quella giovanile luministicamente assai contrastata, alle morbide e luminose tinte della maturità, fino all'esecuzione dei paesaggi più tardi, dalle tonalità scure e sorde. La vastissima produzione comprende la realizzazione di diverse 'stanze-paese', in voga nel corso del XVIII secolo e caratterizzate da pitture illusionisticamente campite, spesso senza soluzione di continuità, sulle pareti e il soffitto delle sale, articolate all'interno di intelaiature prospettiche 'di verzure' piuttosto che di elementi architettonici. Attivo anche come scenografo, realizza, tra le altre, le scene per *l'Orfeo* nel Teatro pubblico e quelle del Teatro Formaliari per la *Pazzia di Orlando* (1773), nonché numerosi apparati effimeri, tra i quali quelli per i 'sepolcri' del giovedì santo, lasciandone dal 1792 in poi l'esecuzione agli allievi pur mantenendone la direzione. Tra le opere più note, si ricordano le tempere della villa Boschi (1762-68), le *Storie di Mosè* in palazzo Giovagnoni (1782 circa), la decorazione dei palazzi Cospi Ranuzzi (1791), Hercolani (1797 circa) e le pitture delle ville Pallavicini e Valmy. Numerosi specialisti di 'figura' lo affiancano nel corso dell'attività, tra i quali Nicola Bertuzzi, Antonio Beccadelli, Gaspare e Angelo Bigari e Pietro Fancelli. Sarà quest'ultimo, figlio del quadraturista Petronio, anch'egli attivo a fianco dell'artista, a realizzare la decorazione del sacello del pittore, morto a Bologna nel 1807.

Giovanni Masotti
Nasce a Bologna nel 1873. Studia pittura al collegio artistico Venturoli dal 1885 al 1893, e immediatamente si stacca dall'ambiente accademico, mostrandosi aggiornato alla nuova cultura preraffaellita e simbolista. Partecipa alle iniziative e ai concorsi cittadini, aggiudicandosi, nel 1902, il Premio Baruzzi con *Bandiera Bianca* (Bologna, Galleria d'Arte Moderna). Fu prevalentemente un paesaggista ma in occasione dei concorsi pubblici prediligeva i soggetti storici (che meglio sottolineavano la sua vena narrativa, pur con l'inserimento di elementi realistici), rimanendo legato ad un gusto ottocentesco. È attivo anche come illustratore e nella decorazione di interni (secondo le nuove teorie di Alfonso Rubbiani) dimostra l'adesione allo stile floreale (si vedano la decorazione della pasticceria Ravinazzi del 1900 e quella del caffè San Pietro del 1907). Muore a Bologna nel 1915.

Giuseppe Maria Mazza
Nasce a Bologna nel 1653 da padre scultore, Camillo, e si forma con i pittori Domenico Canuti (dal quale apprende la tecnica dell'affresco), Lorenzo Pasinelli (secondo Zanotti "*si nudrì degli insegnamenti di questo maestro, che ciò che modellava, o di stucco lavorava parea in gran parte ricavato dal Pasinelli*") e Gian Gioseffo Dal Sole, di cui sarà amico; sarà Gabriele Brunelli, invece, ad indirizzarlo verso la scultura, dopo un primo soggiorno a Venezia. Le prime notizie riguardano la decorazione della cappella Manzoli in San Giacomo Maggiore, dove nel 1681 firma e data figure di santi, rilievi e, nella chiesa della Maddalena, il *Compianto di Cristo*. Dal 1686 al 1688 continua la sua attività in chiese bolognesi accanto ai pittori locali: nel rinnovamento del presbiterio della chiesa di San Giovanni Battista dei celestini, lavora all'altare maggiore della Madonna della Galliera e a quello della Madonna dei Poveri (con Gian Gioseffo Dal Sole), ed è documentato nella chiesa del Corpus Domini. Negli anni novanta esegue opere di piccolo formato e di destinazione privata (*Quattro Storie di Mosè* per i Marsigli "*più pinte sembrano, che scolpite*") e progetta nel 1693 il fastoso apparato per il convito del gonfaloniere Francesco Ratta (si trattava di un grandissimo trofeo ispirato alla fontana dei fiumi di Gian Lorenzo Bernini, dove le sculture erano modellate in pasta di zucchero). Rinuncia all'invito di spostarsi a Vienna, ma esegue (1692) alcuni busti e figure per il principe Giovanni Adamo di Liechtenstein. All'inizio del secolo è a palazzo Grassi, nella parrocchiale a Minerbo, aprendo dunque la sua attività nelle Marche, dove lavora a Pesaro (chiesa dell'Annunciata) e a Fano (chiesa del Suffragio). Viaggia poco ma si sposta a Venezia – com'era abituale per gli artisti bolognesi –, decorando con stucchi palazzo Widemann-Foscari, la chiesa di San Clemente in Isola (*Presepe*) e quella domenicana dei Santi Giovanni e Paolo, dove lavora ai grandi rilievi per la cappella del santo fondatore (delle opere delle chiese veneziane esiste una versione in bronzo, realizzata dagli Allegretti all'Arsenale). Il soggiorno in laguna, tuttavia, non modificò lo stile del Mazza, che anzi, forse per l'età ormai troppo matura (aveva più di cinquant'anni), accentuò le spigolosità delle sue composizioni, tipiche delle sue opere più tarde. Nel 1722 è a Roma, calorosamente accolto da Camillo Rusconi. Collabora con Francesco Bibiena prima nel salone in palazzo Ranuzzi, e poi a Cento nella chiesa del Rosario (statue di *Davide* e *Aronne*). Mazza vivrà a lungo lavorando in maniera ripetitiva. Muore a Bologna nel 1741 "*lasciando un figliolo, che ha nome Antonio, che nulla sa fare fuorché giocar a pallone* [...] *ed una figliola vedova, miserabile e pezzente*".

Vincenzo Mazzi
Sono scarse le notizie relative all'artista, vissuto a Bologna nella seconda metà del XVIII secolo e di cui non è nota la data di nascita. Allievo di Ferdinando Bibiena, studia architettura fino alla morte del maestro (1743); secondo Marcello Oretti (1760-80) sarebbe autore esclusivamente di disegni e non di pitture. Attivo anche nel campo della scenografia, lavora anche in Romagna e nelle Marche, dove esegue la decorazione pittorica per i teatri di Osimo (1775) e di Fermo (1787). Gli sono attribuiti anche allestimenti scenici a Imola (1780-82), oltre alla progettazione di apparati effimeri, tra i quali il disegno per la macchina sepolcrale del giovedì santo per San Martino Maggiore a Bologna (1781) e la macchina funebre per le esequie di Giambattista dell'Occa (1789). Pubblica nel 1771 la raccolta *Capricj di scene tea[tra]li...*, ristampata nel 1776, repertorio largamente utilizzato dagli studenti e fonte di apprendimento anche per Antonio Basoli, suo allievo insieme a Mauro Braccioli. Dal 1778 è membro dell'Accademia Clementina. Numerosi i disegni di scenografie conservati a Firenze (Gabinetto degli Uffizi), Milano (Museo Teatrale alla Scala), Venezia (Fondazione Giorgio Cini). Nella sua *Vita artistica*, all'anno 1788, Basoli annota la morte del maestro.

Ilario Mercanti, detto lo Spolverini
Ilario Mercanti detto lo Spolverini nasce a Parma nel 1657. L'appellativo deriva forse dai numerosi 'spolveri' usati nella bottega del padre, un modesto pittore locale. Educato presso Francesco Monti, detto il Brescianino delle Battaglie, già pittore ufficiale dei Farnese, Mercanti riscuote precocemente i primi successi dipingendo proprio quelle battaglie che avevano determinato il successo del maestro. Nella bottega del Monti conosce l'opera di Jacques Courtois detto il Borgognone; lo studio approfondito della grafica ne affina le caratteristiche di pittore d'ambiente, cui unisce una grande capacità tecnica e virtuosistica, testimoniata anche dalle fonti, che ricordano la sua destrezza col pennello, usato con entrambe le mani. Documentato per la prima volta nel 1677 per opere nella chiesa di Santa Maria della Steccata, lavora per i Farnese come copista di quadri celebri, guadagnando nel 1692 la patente di familiarità presso il duca Ranuccio II. L'importante riconoscimento era scaturito a seguito dell'esecuzione della *Naumachia nel giardino ducale*, che celebrava visivamente le nozze tra il duca Odoardo e Dorotea Sofia di Nesburg avvenute nel 1690, che determinarono definitivamente il suo successo come 'reporter pittorico'. La sua abilità nel comporre e descrivere magistralmente grandi scene animate ne farà uno dei più grandi esperti del genere, come dimostrano i vari dipinti raffiguranti cerimonie, fra cui il *Banchetto nuziale di Elisabetta Farnese* (Parma, Pinacoteca Stuard), sposata per procura a Parma nel 1714 con Filippo V di Spagna. La sua abilità in questo tipo di descrizioni è quasi giornalistica: nulla sfugge alla curiosità di quest'artista, che usa una tecnica a macchie di luce, dilatando la scena e non mancando di segnalare particolari ironici, che rendevano gli episodi ancora più realistici. Nel frattempo, però, Ilario continua la sua carriera di pittore di battaglie (ancora non del tutto approfondita), estendendo i suoi interessi anche alla pittura veneta, conosciuta a Piacenza tramite l'attività di Sebastiano Ricci, e a quella genovese, che gli è nota attraverso gli esempi studiati nella corte farnesiana. Muore nella sua città natale nel 1734.

Michele di Matteo
La prima notizia su Michele di Matteo, pittore formatosi nell'ambito di Giovanni da Modena, è del 1410, quando con Francesco Lola dipinge stendardi e insegne papali per le porte di Bologna, in attesa dell'arrivo di papa Alessandro V. Nel 1416 è iscritto alla Matricola bolognese delle Quattro Arti; nel 1418 è documentato per la pittura di un pennone e nel 1423 per alcuni stendardi per la festa di San Petronio. L'anno successivo riceve l'incarico per lavori nell'importante convento olivetano di San Michele in Bosco, preludio, forse, della commissione del celebre polittico di Sant'Elena, oggi nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia. Insieme al citato Lola e ad altri due pittori, Ruggero e Stefano, è attivo nel 1425 per altre decorazioni di stemmi (della Chiesa, del pontefice e del governatore) da eseguire sui muri del palazzo del podestà a Bologna; con altri artisti più celebri, Giovanni da Modena e Pietro Lianori, viene pagato per l'esecuzione di altri vessilli del gonfaloniere e del Comune, a riprova che questo genere di lavori non era assolutamente considerato minore. Sono questi gli anni in cui Michele inizia a distinguersi nel panorama cittadino, seppure l'*Incoronazione della Vergine* del 1426 (oggi in collezione privata fiorentina) sia ancora debitrice a Giovanni da Modena. Nel 1430 viene saldato per pitture *"infamanti"* nel palazzo degli Anziani, importante istituzione civile; allo stesso anno va riferito l'affresco con *Sant'Antonio da Padova* nella cappella di Santa Brigida in San Petronio, importante punto di riferimento nella produzione di questo artista, di cui rimangono poche notizie documentarie. Quest'opera è un termine *post quem* per il soggiorno veneziano dell'artista, che, come accennato, esegue il celebre polittico per la cappella Borromeo nella chiesa olivetana di Sant'Elena a Venezia. La commissione dovrebbe essere fatta risalire a Galeazzo Borromeo, che fece costruire la cappella di famiglia e che risulta deceduto proprio nel 1430. L'opera, oltre alle novità veneziane, mostra problematici riflessi della produzione di Gentile da Fabriano. Tornato a Bologna nel 1437, esegue per i Guidotti la *Madonna dell'Umiltà* (in collezione Chiaromonte Bordonaro), che stranamente accantona la lezione veneziana recuperando stilemi locali, in particolare di Jacopo di Paolo, collega del quale Michele sposa la figlia Lucia. I lavori successivi, la *Crocifissione* e il *San Matteo*, si attestano sulla tradizione locale, che lo allontana da quelle premesse che pure lo avevano fatto emergere. Oltre alle opere bolognesi, nel 1447, il pittore è chiamato insieme a Giovanni di Paolo ad affrescare la tribuna nel battistero di Siena, in cui sono presenti nuovamente riferimenti a Giovanni di Modena (sia nell'uso violaceo degli incarnati che nella caratterizzazione delle figure); l'attività tarda (1462-70), evidenziata nei polittici oggi a Bologna (Pinacoteca Nazionale), si caratterizza nella ripetizione di un formulario convenzionale, in linea con la pittura tardo gotica in voga nell'ambiente emiliano di quel periodo. Sconosciuti sono l'anno e il luogo della sua morte.

Bernardo Minozzi
Nato a Bologna nel 1699, svolge per un periodo non ben definito il proprio apprendistato presso Nunzio Ferrajoli insieme a Carlo Lodi, ma è documentato per la prima volta nel 1729 a Venezia, dove dipinge su commissione di Zaccaria Sagredo; nello stesso anno data un disegno di paesaggio in cui si firma *"paesista celebre bolognese"* (Bergamo, Accademia Carrara) e nel medesimo periodo risulta in contatto con il mercante-impresario Owen Mc Swiny, tramite il quale invia alcune opere in Inghilterra. Durante il successivo soggiorno fiorentino, durato sei anni, lavora a fianco del decoratore e architetto della corte granducale Joseph Chamant, ottenendo nel 1735 la prestigiosa aggregazione all'Accademia fiorentina del Disegno. Rientrato a Bologna nel 1741, risulta attivo per circa sedici anni presso la famiglia Caprara; la sua produzione reca il segno dei numerosi e diversi contatti artistici, primo fra tutti quello con la pittura di Marco Ricci, artista probabilmente non conosciuto direttamente (muore nel 1729) ma il cui fortissimo influsso permea l'intera opera del pittore, insieme con le suggestioni dei paesaggi di Salvator Rosa, approfonditi durante il soggiorno romano dal 1738 circa al 1741. Da quest'ultima esperienza trae inoltre la notevole capacità di ripresa dal vero, derivatagli dallo studio di Lorrain e Dughet, a cui lo aveva probabilmente già indirizzato la decennale collaborazione con Ferrajoli. Significativo è il ruolo di assoluto protagonista conferito al paesaggio, dove egli non ama l'intervento dei figuristi. Dell'attività bolognese succeduta al 1741 si ricordano, oltre ai dipinti in palazzo Caprara, le cinque tele sovraporta che lo stesso pittore ricorda eseguite per l'anticamera del gonfaloniere (Bologna, Palazzo Comunale). Ammesso nel 1748 all'Accademia Clementina, vedrà il proprio *atelier* frequentato da nobili pittori dilettanti. Muore a Bologna nel 1769.

Paolo Monaldi
Non sono documentati gli estremi biografici del pittore, nato a Roma intorno al 1710, forse parente degli scultori Giacomo e Carlo Monaldi. Probabile allievo del paesista Andrea Locatelli, ne imita frequentemente i modi. La sua fama è legata soprattutto alla rappresentazione di scene di genere dedicate in particolare al mondo contadino, riprese dalla tradizione romana dei bamboccianti e interpretate in chiave 'arcadico-pastorale'. Tra le più apprezzate, la *Scena paesana con cantastorie* (1753, siglata e datata, già presso la Agnew Gallery di Londra) e la celebre raffigurazione del *Cavallo Aquilino* (1757, firmato e datato, Roma, Museo di Roma). Tra le opere di soggetto religioso si ricordano la *Beata Giacinta Marescotti* (Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini), la *Cattura di Cristo* e *Cristo nell'orto* (collezione Molinari Pradelli). Tra il 1765 e il 1767 esegue diverse pitture per la villa del cardinale Flavio Chigi fuori Porta Salaria; basata su temi agresti e scene di genere, la serie, realizzata in parte in collaborazione con Paolo Anesi, è stata smembrata. Nel 1770 realizza il dipinto raffigurante *Narciso* (siglato e datato, Roma, già collezione U. Barberini). Non è nota la data della morte, avvenuta a Roma dopo il 1779.

Francesco Monti
Nasce a Bologna nel 1685 e frequenta tra il 1700 e il 1703 la scuola di Sigismondo Caula a Modena, dove la famiglia si era trasferita insieme al padre, sarto della corte estense. Nel 1703 è a Bologna, allievo di Giovan Gioseffo Dal Sole. Al 1713 risale la prima opera cronologicamente certa (la *Pentecoste*, Reggio Emilia, chiesa di San Prospero) e solo al 1715 circa, a coronamento di un lungo esercizio del disegno, il primo incarico di carattere pubblico a Bologna, realizzato per la chiesa di Santa Maria Maddalena ma noto solo dalle fonti. A Genova, probabilmente poco prima del 1723, esegue la tela raffigurante *Achille trascina il corpo di Ettore* (Genova, palazzo Durazzo Pallavicini), opera di grande importanza per la sua carriera; il successo gli procura la nomina a principe dell'Accademia Clementina nel 1725 e soprattutto, dal 1726, la commissione da parte di Mc Swiny per l'esecuzione di alcune tele del ciclo delle *Tombe allegoriche*, realizzate con lo specialista di prospettiva Pietro Paltronieri detto il Mirandolese e con il paesista Nunzio Ferrajoli, con il quale intratterrà un rapporto di lunga collaborazione; tra le quattro 'tombe' oggi attribuite al pittore, la più importante è la *Glorificazione del duca di Argyll* (Bologna, Pinacoteca Nazionale). Il prestigioso incarico lo porta alla ribalta internazionale e lo stesso Mc Swiny gli richiederà la riduzione grafica di alcuni cartoni del Cignani per trarne delle incisioni. Dopo un probabile soggiorno a Venezia, esegue molti tra i suoi dipinti più significativi, tra cui, di particolare rilievo, il *Trionfo di Mardocheo* per Carlo Amedeo di Sardegna (Genova, Palazzo Reale). Nel 1736 svolge un primo incarico a Brescia: le perdute *Storie di Roma* in palazzo Martinengo; si trasferisce definitivamente nella città lombarda nel 1738, impegnato in un'incessante serie di commissioni destinate soprattutto alla decorazione architettonica di chiese e palazzi, tra cui si ricordano: la *Predica di San Viatore* per il coro del duomo di Bergamo (1742); gli affreschi nella chiesa di San Girolamo a Cremona (1743); la tela raffigurante la *Madonna e San Maurizio* in Santa Maria della Pace a Brescia (1746). Nel 1763 è ancora attivo, pressoché ottantenne, nella chiesa del Patrocinio di Brescia, città dove muore nel 1768.

Raimondo Muratori
Nasce a Modena il 30 agosto 1841. Fu allievo di Narciso Malatesta (1835-1896), veneziano di nascita ma attivo a Modena. Si hanno poche notizie su Muratori, il quale viene descritto come valido ritrattista, ma dedito anche alla pittura di storia e alla litografia (vedi A. De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi*, Firenze 1889). Muore ancora giovane a quarantaquattro anni a Modena, il 21 aprile 1885.

Bartolomeo Nazari
Nasce a Clusone, in provincia di Bergamo, nel 1693, dove rimane sicuramente fino al 1717 formandosi sulla scia di Fra Galgario; si sposta poi a Venezia

presso Francesco Trevisani. Qui studia Sebastiano Ricci, Giovanni Antonio Pellegrini e Jacopo Amigoni, ma è probabile che continuasse il suo apprendistato a Roma. A Venezia esordisce con un'opera di carattere religioso, la perduta *Vergine della cintura* per la parrocchiale di Capodistria, ma si specializzerà nel genere della ritrattistica, che lo vedrà impegnato per tutta la vita. Torna nel luogo nativo, si sposa e ha due figli; rientra poi a Venezia, dove risulta iscritto alla Fraglia dei Pittori, e apre una bottega, particolarmente apprezzata dall'aristocrazia cittadina, da lui ritratta. Nel 1733 esegue il *Ritratto di Sebastiano Ricci* (poi acquistato dal von der Schulenburg), iniziando anche a inviare dipinti in Inghilterra, favorito dal console Joseph Smith; dal terzo duca di Essex, William Cappel, riceve l'incarico di ritrarre il cantante Farinelli (del 1734, oggi a Londra). Contemporaneo è il celebre ritratto di *Lord Byron nella cabina della sua nave*, a lui definitivamente riferito dopo il ritrovamento della data, che gli valse il successo come pittore di 'ritratti in interno'. Da Venezia va a Rovigo, dove dipinge per l'Accademia dei Concordi (ritratti di personaggi illustri), e poi a Bergamo, con Francesco Zuccarelli, ospite del conte Francesco Maria Tassi della Celadina, il quale gli dedicherà una biografia nelle sue *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti bergamaschi* (Bergamo 1793). Qui, all'apice del successo, riceve molte commissioni dalla nobiltà locale, oltre che dalle chiese del contado bergamasco (parrocchiali di Teano d'Isola, di Cologno al Serio e San Giovanni Battista a Sotto il Monte). Nel 1744, carico di gloria, torna in laguna, unendosi al feldmaresciallo von der Schulenburg, nel viaggio verso Hannover, alla corte di Carlo VII. Nell'occasione esegue i ritratti dei reali, purtroppo dispersi, ma noti tramite incisioni. Dopo un anno rientra a Venezia, dove assume la carica di pittore ufficiale della Repubblica; dal 1745 è affiancato dai figli Nazario e Giacomina. Nel 1755 è membro del comitato fondatore dell'Accademia veneziana dei pittori, mentre due anni dopo è attivo a Genova, dove esegue il *Ritratto del doge Giovanni Giacomo Grimaldi*, oggi perduto. Partito per rientrare a Venezia, muore improvvisamente a Milano il 24 agosto del 1758; è sepolto nella chiesa di San Nazario Maggiore.

Gregorio Pagani

Nasce a Firenze nel 1558, figlio del pittore Francesco Pagani e di Elena Crocini. Dopo la precoce morte del padre, la formazione di Gregorio Pagani avviene presso Maso da San Friano e successivamente presso Santi di Tito, al quale viene presentato dal padrino Bernardo Vecchietti. Nel 1576 è membro dell'Accademia del Disegno. Importanti per la formulazione del proprio stile sono l'incontro con Ludovico Cigoli – col quale condivide l'interesse per il disegno 'dal naturale' e la ricerca di effetti che avvicinino al vero – e l'attenzione alla pittura di Barocci. Lascia la bottega di Santi di Tito e passa in quella di Girolamo Macchietti nel 1579. Della sua produzione degli anni ottanta, contraddistinta tra l'altro dall'attività per i Medici, purtroppo rimane poco: l'*Incontro tra San Domenico e San Francesco d'Assisi* per il convento cappuccino di Montughi a Firenze; la *Conferma della regola di San Domenico*, per il chiostro di Santa Maria Novella, datata tra il 1580 e il 1583. L'intento di Pagani, come di Cigoli, è quello di rinnovare la pittura fiorentina post-vasariana. La gloriosa tradizione locale viene rielaborata ed innovata con altre esperienze: dallo studio di Barocci, come detto, a quello della pittura veneta ed emiliana, in particolare, rispettivamente, di Tiziano e Correggio, dall'adesione al naturale piuttosto che all'intellettualismo manierista. Una poetica ispirata agli insegnamenti di Santi di Tito. Del 1592 sono la pala con *Madonna e Santi* per la chiesa parrocchiale di Sciano in Valdesia (oggi a San Pietroburgo, Ermitage) e la perduta rappresentazione del *Rinnovamento della Vera Croce*. In questa fase l'influsso di Correggio è particolarmente evidente e ricordato da Filippo Baldinucci a proposito della *Natività* dipinta per Jacopo Girali (già a Londra nella collezione Weitzner). Nei primissimi anni del Seicento, opere come la *Discesa dello Spirito Santo* (1602) per la cattedrale di Pistoia e l'*Assunta* (1604) di Monsummano rivelano notevoli capacità prospettiche e illusionistiche. Pagani muore nel 1605 a Firenze, lasciando opere incompiute che verranno completate dal suo allievo Matteo Rosselli.

Pelagio Palagi

Nato a Bologna nel 1775, si forma presso l'Accademia Clementina, frequentando, con Antonio Basoli, l'*entourage* del conte Filippo Aldrovandi, applicandosi allo studio della scultura antica e della decorazione di interni di carattere scenografico 'alla boschereccia' caratteristica del Martinelli. Attivo a Bologna fino al 1806, compie successivamente il viaggio di studio a Roma, protetto dal suo mecenate. Qui realizza la tela raffigurante *Virgilio, Ottavia e Augusto* (1806, Bologna, Collezioni comunali d'arte), dove appaiono già evidenti le tendenze neoclassiche e l'influenza di Camuccini. Tra le opere eseguite a Roma si ricordano *Mario a Minturno* (esposto a Parigi nel 1810), la grande tela destinata al palazzo del Quirinale raffigurante *Cesare detta a quattro segretari* (1812, Roma, Istituto Italo-latino-americano) e la decorazione ad affresco di palazzo Torlonia (1813, *Storie di Teseo*). Frequenta l'ambiente del Canova e risente dell'influsso di Ingres e della cultura cosmopolita romana sia nella pittura di figura (*Ritratto di giovane donna*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna) sia nel paesaggio (*Paesaggio classico*, 1806-08, Bologna, Fondo Palagiano). Accolto nell'Accademia di San Luca (1813), rientra brevemente a Bologna nel 1815 (*Ritratto della famiglia Insom*, Bologna, Collezioni comunali d'arte). Lo stesso anno si trasferisce a Milano, dove realizza numerosi ritratti, tra i quali quello del *Conte Teodoro Francesco Arese Lucini* (1817, Osnego, collezione privata) e di *Maria Cristina Archinto Trivulzio con il figlioletto* (Milano, collezione privata). Con Hayez, conosciuto nel periodo romano, dipinge la distrutta sala delle Cariatidi in Palazzo Reale (1822-23), entrando in competizione anche nel campo della pittura di storia, diversamente interpretata e meno animata da tematiche patriottiche e sentimentali rispetto all'artista veneziano, ma semmai indirizzata a intenti didattico-illustrativi. Tra le opere si ricordano il *Sacrificio di Polissena* (1820, Cremona, collezione privata), *Carlo VIII visita Galeazzo Maria Sforza moribondo a Pavia* (1822, Lodi, Museo Civico), *Newton scopre la rifrazione della luce* (1824-27, Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo); particolarmente apprezzate dal pubblico anche le opere di soggetto mitologico, come la *Nascita di Venere* e *Diana Cacciatrice* (entrambe a Bologna, Collezione comunale). Nel 1832 è chiamato da Carlo Alberto di Savoia e preposto alla decorazione dei palazzi reali. Innumerevoli sono i progetti relativi alle decorazioni e all'arredo delle residenze sabaude, realizzate fino al 1856 attraverso un vastissimo repertorio di tipo eclettico, dal neoclassico al neogotico: dal castello di Racconigi a quello di Pollenzo, oltre naturalmente agli interventi in Palazzo Reale, tra i quali si ricorda il disegno del *Trionfo di Apollo* per la sala da ballo (1839). Ispirata allo stile neorinascimentale è la *Sacra Famiglia con San Giovannino* (1845), eseguita per il pregadio del re. Collezionista e numismatico, muore a Torino nel 1860 lasciando le sue raccolte alla città natale.

Lorenzo Pasinelli

Lorenzo Pasinelli nasce a Bologna nel 1629. È tra i rinnovatori della pittura bolognese; lavora per un cinquantennio ma, a dispetto del lungo periodo di attività, il catalogo delle sue opere presenta diverse e consistenti lacune. Dopo la morte del suo primo maestro, Simone Cantarini, avvenuta nel 1648, Pasinelli è allievo di Flaminio Torri, nella cui bottega rimane molto poco a causa dei cattivi rapporti, come risulta dalla biografia scritta dall'allievo Giampiero Zanotti. Mediata da queste due personalità è forte sul pittore l'influenza di Guido Reni, cui Pasinelli unisce un gusto coloristico e venature naturalistiche frutto della sua attenzione per la pittura veneta. Lavora al fianco di altri artisti bolognesi – Domenico Maria Canuti, Giovanni Andrea ed Elisabetta Sirani, Francesco Gessi – nella sua prima importante commissione pubblica, i due quadroni (*Entrata di Cristo in Gerusalemme* e *Cristo appare alla Madonna*) in San Girolamo della Certosa, opere del 1657, e nella decorazione della sala Farnese in Palazzo Pubblico, dominata da Cignani, ove Pasinelli partecipa con un affresco, tra il 1658 e il 1660. Sono perdute le opere realizzate in associazione con l'affermato quadraturista Andrea Seghizzi nella residenza dei Gonzaga di Marmirolo (1661) e a Torino. Nel 1663 è a Roma, ospitato dall'ambasciatore Campeggi. Rientrato a Bologna, città dove dimorerà stabilmente, lavora fino al 1672 per il conte Alessandro Fava; da quest'anno, a causa della partenza del Canuti, divide il primato cittadino solo con il Cignani. Nel 1675 inizia l'importante ed elaborata pala raffigurante *Sant'Antonio da Padova resuscita un morto*, commissione francescana poi trasferita in San Petronio, che terminerà nel 1688. L'artista fu apprezzato anche a Vienna e dai principi Liechtenstein con una *Maddalena* del 1685 e una *Madonna*. L'ultima opera nota è del 1686, la *Trinità terrena* in Santa Maria degli Alemanni. Alla fine del secolo, le sue fortune iniziano a declinare e, nel 1700, muore nella sua città natale.

Bartolomeo Passerotti

Nato a Bologna nel 1528, non si hanno notizie precise riguardo all'inizio dell'attività. Dopo un soggiorno romano documentato nel 1551, al seguito di Vignola e poi di Taddeo Zuccari, rientra a Bologna, dove apre una fiorente bottega già nota nel 1560. Le opere di questo periodo rivelano uno stile orientato alla tradizione pittorica emiliana di Correggio e Parmigianino ma aperto altresì nei confronti della cultura descrittiva nordica, diffusa in quegli anni a Bologna dalla bottega di Denys Calvaert, e sensibile alla nuova concezione delle immagini promulgata in ambito bolognese dal cardinale Paleotti. Descritto dalle fonti come un raffinato collezionista, vicino agli interessi naturalistici dell'Aldrovandi, trasforma la sua casa in un museo di antichità e curiosità varie, in seguito accresciute dal figlio Tiburzio. Il gusto per il collezionismo traspare anche dai suoi enigmatici ritratti, in cui i personaggi sono spesso rappresentati insieme con gli oggetti più indicativi delle proprie passioni, esaltate come ricercate peculiarità di un ceto aristocratico. Nella produzione di scene di genere, a cui il pittore comincia a dedicarsi alla fine degli anni settanta, si rendono evidenti gli spunti naturalistici, gli influssi della pittura veneta dei Bassano, la minuzia descrittiva fiamminga e il debito nei confronti della pittura dei Campi e di Annibale Carracci, soprattutto per le cosiddette 'macellerie'. Questo genere pittorico, amato dai collezionisti romani dei primi decenni del Seicento, è significativamente rappresentato dalle tele acquistate da Ciriaco Mattei nell'aprile del 1603 per la propria villa sul Celio, oggi verosimilmente identificate con la *Macelleria* e la *Pescheria* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini), con le *Pollivendole* (Firenze, Fondazione Longhi) e con la *Pollivendola, ortolana e un fanciullo* (Berlino, Gemäldegalerie). Vanno inoltre ricordate alcune personali interpretazioni di soggetti religiosi, come il *Sant'Antonio da Padova* (Parma, chiesa di Santa Caterina dei cappuccini) e l'*Ecce Homo* (Bologna, chiesa di Santa Maria del Borgo). All'ultimo e poco documentato periodo di attività sono riferite opere connotate da accenti meno esasperatamente caricaturali, come il *Gentiluomo con cane* (Roma, Pinacoteca Capitolina). Muore a Bologna nel 1592.

Teofilo Patini

Abruzzese di Castel di Sangro, dove nasce nel 1840, si trasferisce a Napoli per dedicarsi agli studi universitari. Frequenta l'Istituto delle Belle Arti, allievo di Giuseppe Mancinelli. Nel 1860 si arruola per un anno al seguito di Garibaldi, per poi tornare a Napoli, dove si iscrive alla Società Promotrice fondata da Morelli e Filippo Palizzi. Appartengono a questo periodo alcune opere di soggetto storico, tra cui la dispersa *Rivolta di Masaniello*. Nel 1869, in qualità di vincitore del concorso per il pensionato di pittura, è a Firenze; qui frequenta l'ambiente dei macchiaioli, manifestandone l'influsso in opere come *Lettura in convento* (Castel di Sangro, municipio) e *Interno con frate cappuccino* (L'Aquila, collezione privata). Pur manifestando uno spiccato senso del paesaggio, mostra di prediligere la pittura di carattere realistico, connotata di spiccati accenti sociali, a cui non è estranea la frequentazione di Michele Cammarano, conosciuto durante un soggiorno romano nel 1871. Partecipa nel 1873 all'Esposizione di Vienna con il dipinto *Nello studio di Salvator Rosa* (1872, Roma, Amministrazione della Provincia) e alla mostra della Promotrice di Napoli con *Il ciabattino*. Nel 1880 dipinge la sua opera più nota, l'*Erede* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), presentata l'anno successivo all'Esposizione nazionale di Milano, e nel 1883 *Vanga e latte* (1883, Roma, Ministero delle Politiche agricole). Colto e sensibile, dipinge con una tavolozza chiara ma con una stesura del colore corposa. Dalla fine del nono decennio del secolo la sua produzione si orienta su soggetti religiosi nei quali spesso racchiude riferimenti occulti derivanti dall'adesione alla loggia massone Cosmogonia. L'incarico assegnatogli nel 1905 per la decorazione dell'Aula Magna dell'Università di Napoli si ferma allo stadio dei bozzetti, oggi dispersi, per la tragica fine dell'artista, morto suicida a Napoli l'anno successivo.

Sante Peranda
Nato a Venezia nel 1566, forma il suo linguaggio frequentando da giovane Paolo Fiammingo e poi Leonardo Corona e Palma il Giovane, con il quale collabora per molti anni. Nel 1592 è a Roma al seguito del procuratore di San Marco Marino Grimani, e a Loreto. Nel 1594 è di nuovo a Venezia. Le prime opere note datano a partire dal 1595. Sono di questo periodo la pala con l'*Eterno, Sant'Agostino e la Maddalena* in San Giuseppe di Castello e la *Battaglia di Giaffa* nella sala dello scrutinio di Palazzo Ducale, commissionategli dallo stesso Grimani, eletto nel frattempo doge. Peranda caratterizza il proprio stile unendo alla ripresa del linguaggio tintorettesco l'influsso nordico. Alla fine del 1608 Sante Peranda si reca a Mirandola, chiamato da Alessandro I Pico per proseguire la decorazione del suo palazzo già iniziata da Palma il Giovane. Qui diventa pittore di corte lavorando in seguito anche per gli Estensi di Modena. Per i Pico esegue ritratti e opere religiose. Rimane in Emilia fino al 1627, intervallando questo periodo con brevi ritorni a Venezia nel 1611 e nel 1619. Tornato in laguna, si nota nelle opere per le chiese veneziane il permanere, fino al termine della sua carriera – muore nel 1638 –, di una particolare concezione del colore – smaterializzato, nebuloso –, forse frutto dei possibili contatti con la pittura di Barocci, vista a Roma o nel suo passaggio nelle Marche, poetica che lo contraddistingue nel contesto artistico veneziano.

Arnaldo Pomodoro
Nato a Morciano di Romagna nel 1926, studia tra il 1949 e il 1952 presso l'Istituto d'Arte di Pesaro interessandosi in particolare di scenografia; nel 1953, dopo aver partecipato a un concorso promosso da Anton Giulio Bragaglia, fonda con Giorgio Perfetti e il fratello Giò il Gruppo 3P. Si trasferisce a Milano, dove frequenta artisti legati all''Informale', tra cui Lucio Fontana ed Enrico Baj. Invitato alla Triennale, espone in seguito presso diverse gallerie a Firenze, Milano e Roma. Nel 1955 presenta le prime opere di scultura alla Galleria del Naviglio di Milano. Nel 1956 è alla Biennale di Venezia; si reca in seguito a Parigi, quindi espone in Germania e in Belgio. Al 1959 risale il primo dei suoi numerosi viaggi negli Stati Uniti. Nel 1960, anno in cui si forma il Gruppo Continuità, costituito dal fratello Giò e da Perilli, Novelli, Turcato e Dorazio, esegue la *Colonna del viaggiatore* (Torino, collezione privata). Instaurati importanti rapporti di collaborazione con Frank Lloyd, direttore della Marlborough & Gerson Gallery, nel 1963 realizza la prima delle celebri 'sfere', che insieme con le forme cilindriche e cubiche diverranno alcune tra le sue espressioni artistiche più significative. Si intensificano i riconoscimenti pubblici: nel 1965 il *Grande disco* viene collocato di fronte all'Opera House di Darmstadt; nel 1967 la *Sfera grande*, già esposta presso il padiglione italiano dell'Expo di Montreal, viene collocata a Roma sul piazzale antistante il Ministero degli Esteri. Insignito nel 1968 del prestigioso premio di scultura del Carnegie Institute di Pittsburgh, viene invitato nello stesso anno come insegnante alla Berkeley University. Tra il 1971 e il 1972 esegue l'opera *Una battaglia: per i partigiani* commissionatagli dal Comune di Modena. Al 1975 risale il complesso scultoreo-ambientale *The Pietrarubbia Group*, in seguito esposto con grande successo alla Malborough Gallery di New York (1976). Nello stesso anno vince il concorso per il nuovo cimitero di Urbino con un progetto di straordinaria carica innovativa: un percorso che solca, incidendola, la sommità di una collina; causa di veementi polemiche, l'opera non verrà realizzata e l'esperienza sarà narrata dall'artista nel libro *Il cimitero sepolto* (1982). Il suo interesse nel campo dell'architettura e dell'urbanistica continua negli anni ottanta (*Tenda fortilizio*; *Faro con segnale mobile*; *Porta d'Europa*). Nel 1988 la XLIII Biennale di Venezia gli dedica una sala; nello stesso anno la scultura *Colpo d'ala* viene donata dall'Italia agli Stati Uniti e collocata a Los Angeles; nel 1990 un esemplare dell'opera *Sfera con sfera* viene posto a New York nel piazzale davanti al palazzo delle Nazioni Unite ed un altro nel cortile della Pigna in Vaticano, mentre *Disco solare* viene installato nel 1991 a Mosca. Nel 1992 il Trinity College di Dublino gli conferisce la laurea *honoris causa* in Lettere. Innumerevoli le partecipazioni a esposizioni e iniziative italiane e internazionali; tra le opere più recenti si ricorda la scultura *Novecento* collocata nel 2004 a Roma di fronte al palazzo dello Sport di Pierluigi Nervi.

Mattia Preti
Nato a Taverna nel 1613, giunge pressoché ventenne a Roma, dove si avvicina agli epigoni francesi di Caravaggio, come Valentin de Boulogne e Nicolas Tournier, e a quella particolare accezione dello stile caravaggesco elaborata da Bartolomeo Manfredi, denominata *"manfrediana methodus"*. I dipinti di questo periodo raffigurano prevalentemente soggetti propri di questo ambito, come giocatori e musici. Nel 1642 viene insignito dell'ambito cavalierato dell'Ordine gerosolimitano, per il quale aveva rivolto l'anno prima una supplica al pontefice Urbano VIII Barberini. Secondo le fonti, avrebbe compiuto numerosi viaggi in Italia e forse anche all'estero. Si avverte, nella sua opera, l'influenza dalla scuola emiliana, in particolare di Lanfranco e Guercino, e quella della pittura veneta, che studia e rielabora in un'autonoma esperienza conoscitiva ed espressiva. Tra il 1650 e il 1651 dipinge gli affreschi del coro della chiesa di Sant'Andrea della Valle, in cui rielabora la grande tradizione decorativa della pittura veneta cinquecentesca, in particolare del Veronese, attraverso l'esperienza emiliana di Annibale Carracci e dei suoi allievi. Successivamente si reca a Modena, dove tra il 1651 e il 1652 esegue gli affreschi della cupola della chiesa di San Biagio. Nel 1652 è di nuovo a Roma per realizzare l'affresco della controfacciata di San Carlo ai Catinari. Nel 1653 si reca a Napoli, dove riceve numerose commissioni private e pubbliche, tra cui l'incarico relativo ai perduti affreschi dedicati alla Vergine sulle porte delle mura cittadine, completati nel 1659, e il ciclo con le *Storie di San Pietro Celestino e Santa Caterina d'Alessandria* sul soffitto della navata della chiesa di San Pietro a Maiella (1657-59). Durante una breve permanenza a Roma, esegue la decorazione della stanza dell'Aria nel palazzo Pamphilj a Valmontone (1661). A partire dal 1661 si stabilisce a Malta, per realizzare ad affresco le *Storie del Battista* e la *Gloria dell'Ordine* nella cattedrale di San Giovanni a La Valletta, secondo la proposta da lui stesso formulata all'Ordine dei Cavalieri. Nell'isola proseguirà l'attività fino alla morte, avvenuta a La Valletta nel 1699.

Francesco Raibolini, detto il Francia
Secondo il Vasari sarebbe nato intorno al 1450 a Bologna, città dalla quale non si sarebbe mai trasferito. L'artista sarebbe arrivato tardi alla pittura, dopo essere stato un orafo affermato. Difficile pertanto individuare un ambito preciso di formazione. Sicuramente mediò tra la pittura fiorentina e veneziana, guardando anche ai fiamminghi. Nell'ultimo decennio del Quattrocento si concentrano importanti dipinti d'altare: la pala Feliciti (Bologna, Pinacoteca Nazionale), del 1490, la pala Bentivoglio in San Giacomo maggiore, del 1494; le pale Scappi, Manzuoli e il *Presepio* con Anton Galeazzo Bentivoglio (Bologna, Pinacoteca Nazionale). Successivamente si nota un avvicinamento allo stile di Lorenzo Costa, evidente nella pala e negli affreschi per l'oratorio di Santa Cecilia, realizzati entro il 1506. Il Francia è tuttavia una delle figure di punta della scena artistica bolognese, come dimostra, nei primi anni del Cinquecento, la commissione di Giovanni Bentivoglio per gli affreschi nel suo palazzo. La cacciata dei Bentivoglio da Bologna nel 1506 fu sicuramente determinante per l'attività del pittore, che non a caso riceve commissioni per pale d'altare da Lucca e Ferrara e per piccoli dipinti dalla corte di Mantova e dal vescovo di Brescia Averoldo. Dopo il 1510 la produzione di Francia vede l'apporto più consistente dei suoi aiuti. Del 1515 sono due pale d'altare per Parma. Muore nel gennaio 1517, due anni dopo l'arrivo a Bologna della pala di Santa Cecilia di Raffaello: circostanza questa che ha suggerito a Vasari una forzata coloritura della scomparsa dell'artista, nei termini di una sopraffazione della sua tradizionale classicità dinanzi alla modernità proveniente da Roma.

Giovanni Romagnoli
Nato a Faenza nel 1893, Giovanni Romagnoli si trasferisce molto presto a Bologna, città dove, nel 1906, frequenta l'Accademia di Belle Arti, sotto l'insegnamento di Augusto Majani e Domenico Ferri. Nel 1911 prende il diploma, iniziando da subito ad esporre le proprie opere che, a partire dal 1913, e per i tre anni successivi, presenta alla Secessione romana. Guarda agli impressionisti francesi, e in particolare a Degas, lavorando con applicazione costante allo studio della figura. Nel 1917 partecipa al premio Curlandese che vince con *La quiete*; mentre con il bozzetto di *Le merlettaie* si aggiudica il concorso Baruzzi nel 1920. Espone alla I Biennale romana (dove l'opera *Figura femminile* è acquistata per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna), poi a quella di Venezia, continuando ad ottenere importanti riconoscimenti. Sempre nel 1920 diventa insegnante di figura nell'Accademia di Belle Arti di Bologna (vi collaborerà ancora nel 1938-40 e nel 1956) e, due anni dopo, partecipa al concorso americano del Carnegie di Pittsburgh, che vince e che lo vedrà presente fino al 1950 (nel 1926 aveva pure partecipato alla giuria e avrebbe visto allestita una mostra personale). Sempre in America, al Carnegie Institute of Tecnology tiene dal 1926 al 1930 un corso di pittura: l'affermazione negli Stati Uniti è definitiva, tanto che nel 1949 è scelto per la decorazione della sala italiana dell'Università di Pittsburgh. Partecipa alla Biennale del 1924 e conosce Zenaide Domenichini, presenza fondamentale nella vita e nelle opere dell'artista: è la modella dei suoi casti nudi. Continua ad esporre alle Quadriennali romane fino al 1965, divenendo nel frattempo direttore dell'Accademia (1960). Pur partecipando ad esposizioni riceve nel 1956 la commissione della decorazione dell'abside della chiesa bolognese della Maddalena, dove esegue *Cristo e la Maddalena*. La sua pittura, che continuerà a svilupparsi sullo studio della figura, continua a ricevere riconoscimenti. Del 1961 è la grande mostra antologica nel palazzo di Re Enzo, mentre qualche anno dopo Stefano Bottari cura la monografia sull'artista (1965), il quale è presente nella mostra fiorentina curata da Carlo Ludovico Ragghianti (*Arte Moderna in Italia 1915-1935*). Muore nel 1976 e riposa nella città natale; la famiglia due anni dopo dona un gruppo di centocinquantanove opere alla Cassa di Risparmio in Bologna, istituzione cittadina che lo ha ricordato con la mostra in San Giorgio a Poggiale nel 1981, ripercorrendone la sua energica attività che ha arricchito la vita culturale cittadina.

Salvator Rosa
Il poliedrico personaggio – pittore e incisore ed anche poeta, attore e musico – nasce nel 1615 a Napoli, ove si forma dapprima nella bottega di Francesco Fracanzano e successivamente presso Ribera e Aniello Falcone. Si dedica alla pittura di genere. Nel 1638 è a Roma, ambiente in cui, dopo un avvicinamento ai

bamboccianti, orienterà la propria arte in direzione classicista, facendosi apprezzare da diversi e qualificati committenti anche di altri centri italiani, come dimostrano i due paesaggi per Francesco I d'Este, databili poco prima del 1640 (Modena, Galleria Estense). Frattanto a Roma si dedica al teatro, capeggiando una compagnia di dilettanti attiva in rappresentazioni comiche di carattere popolare. Nello stesso periodo è impegnato anche in dipinti per chiese: l'*Incredulità di San Tommaso* (oggi a Viterbo, Museo Civico) e le tele raffiguranti *San Girolamo* e *San Nicola da Tolentino* per la chiesa di San Venanzio a Fabriano. Giovan Carlo de' Medici, fratello del granduca Ferdinando II, lo chiama a Firenze nel 1640: qui si dedica alle lettere e alla filosofia, fondando nella propria abitazione l'Accademia dei Percossi. Del 1642 circa è il testo sulla *Pittura*, satira in cui condanna i suoi colleghi ignoranti delle lettere e dediti ai 'generi' minori, fra cui la natura morta, le bambocciate e le "*pitture ignude e senza spoglia*", cioè il nudo. Agli anni fiorentini si datano le celebri *Battaglie*, ma anche i ritratti densi di allegorie e le intriganti *Stregonerie*, realizzate ancora in tarda età, come *Saul e la strega di Endor*, del 1668 (Parigi, Louvre). Contemporaneamente realizza paesaggi che lo avvicinano, oltre che al classicista francese Claude Lorrain, alla produzione di Filippo Napoletano, già presente a Firenze. Nel 1649 è nuovamente a Roma, al culmine del successo. Entra in contatto con i Chigi e conosce il banchiere Carlo de Rossi, noto virtuoso e suonatore d'arpa, collezionista, suo protettore e tramite con la Francia, verso cui spedisce i dipinti destinati a Luigi XIV. Subito dopo inizia l'attività di incisore, utilizzando le stampe come mezzo di diffusione delle sue opere, seguendo la pratica del Ribera ed entrando in contatto con la produzione di Pietro Testa e del Castiglione. Continua a dipingere paesaggi, genere preferito, realizzandovi all'interno figure, come *Apollo e la Sibilla Cumana* (Londra, Collezione Wallace). Alla fine della sua carriera, predilige rappresentazioni caratterizzate da una natura selvaggia e minacciosa. Muore a Roma nel marzo del 1673 e viene sepolto nella basilica di Santa Maria degli Angeli.

Tommaso Salini
Nasce a Roma nel 1575 circa da famiglia di origini fiorentine e abita, come molti altri pittori, in Strada Paolina. Amico del pittore e biografo Giovanni Baglione (che lo ricorda come il primo pittore di foglie e fiori), ne accoglie l'influsso nello sviluppo della propria pittura e si presenta quale parte avversa di Caravaggio nel processo del 1603 (il Merisi lo definì sprezzantemente "*l'angelo custode del Baglione*"). Nel 1605 è membro dell'Accademia di San Luca, da cui venne prima espulso per ostilità contro Antiveduto Gramatica e poi riammesso, dopo aver donato alla chiesa dei Santi Luca e Marina, il dipinto con l'*Estasi di San Francesco d'Assisi*. Si dedica alla natura morta, spesso con l'inserimento di uccelli, come i pappagalli, e alla pittura di figura, ambito questo testimoniato da opere per chiese romane, il *San Nicola da Tolentino* per Sant' Agostino (primo decennio del secolo XVII), *Sant'Agnese liberata dall'angelo* per Sant'Agnese in Agone e lo standardo per la compagnia degli Scalpellini ai Santi Quattro Coronati. A questa fase improntata dallo stile di Baglione ne segue un'altra di adesione ai modi di Caravaggio e Orazio Gentileschi, in cui temi sacri si alternano a quadri di genere. Pittore dalla solida formazione manieristica, è attivo per le nobili famiglie romane, fra cui i Barberini e i Marchetti; nel 1623 esegue per i Ludovisi soggetti naturalistici (sono ricordate ben trentatré opere), dalla straordinaria precisione nella rappresentazione degli animali, dimostrata anche dal dipinto pesarese. Nello stesso anno 1623 è nominato Cavaliere e, più tardi, è insignito dell'Ordine dello Speron d'Oro. Nel testamento dell'artista vengono descritti numerosi quadri di fiori (in parte confluiti nella collezione de' Medici, che gli valsero la medaglia d'oro) ed è probabile che il pittore fosse a capo di una bottega specializzata in questi soggetti, ove probabilmente si forma il celebre Mario Nuzzi, detto Mario dei Fiori, personaggio che assiste i compilatori dell'inventario. Baglione data la morte di Salini al 13 settembre 1625.

Ippolito Scarsella, detto Scarsellino
Figlio del pittore e architetto ferrarese Sigismondo Scarsella, nasce a Ferrara tra il 1550 e il 1551 e si reca appena ventenne a Venezia, dove risiede per circa quattro anni. Durante tale soggiorno, che si rivelerà fondamentale per la sua evoluzione stilistica, acquisisce una nuova concezione del colore attraverso lo studio diretto delle opere di Tiziano, Veronese e Tintoretto, oltre che dei Bassano e dello Schiavone. L'assimilazione del linguaggio pittorico veneto viene rielaborata alla luce della sua formazione strettamente ferrarese, maturata soprattutto sulla lezione di Dosso Dossi, dando luogo a un personalissimo repertorio di dipinti di piccolo formato destinati, secondo una specifica tradizione locale, a una committenza raffinata e colta. Le favole mitologiche, di cui la collezione Borghese conserva uno dei nuclei più straordinari (*Salmaci ed Ermafrodito*, il *Bagno di Venere*, *Venere e Adone*, Roma, Galleria Borghese), costituiscono alcune tra le creazioni più felici all'inizio degli anni novanta. Anche nelle tele di soggetto religioso traspare il gusto cordiale e narrativo, confermando il forte legame con la pittura veneta e con le novità elaborate dai Carracci. Tra il 1592 e il 1593 riceve da Cesare d'Este l'incarico di decorare, insieme con Annibale Carracci, le tele per i soffitti del palazzo dei Diamanti di Ferrara (Modena, Galleria Estense). L'ultima e meno felice fase del suo percorso stilistico appare condizionata da diverse esperienze pittoriche: alla ripresa di motivi manieristici si alternano infatti toni fortemente improntati alla Controriforma (*Adorazione dell'Eucarestia*, 1609, Ferrara, chiesa di Santa Chiara), nonché echi della pittura classicista dei Carracci e di quella prebarocca del giovane Guercino. Muore a Ferrara nel 1620.

Francesco Signorelli
Nato a Cortona tra il 1490 e il 1495 e nipote del più celebre Luca, risulta documentato per la prima volta nel 1511 da un pagamento relativo a un'opera per la Cappella Nova del duomo di Orvieto, nel quale viene denominato "*nipote di Maestro Luca*". Ulteriori pagamenti attengono ad uno stemma del pontefice Leone X eseguito nel 1514 per la facciata del palazzo dei Priori a Perugia e ad un affresco ridipinto nel 1519 sulla facciata del duomo di Cortona. Strettamente legato allo stile dello zio, assume un ruolo sempre maggiore nell'ambito della sua importante bottega, divenendone punto di riferimento alla morte del maestro, nel 1523. Accenti stilistici fortemente connessi all'arte di Luca denuncia la *Concezione e nove profeti* (Gubbio, Pinacoteca Comunale), unica opera firmata dall'artista. La stretta adesione ai modelli dello zio ha portato a ipotizzare che sia entrato in possesso dei suoi disegni realizzati nell'ultimo periodo di attività; da questi sembrano in effetti derivare sia le due tavole raffiguranti l'*Immacolata Concezione* (Cortona, Museo Diocesano; chiesa di Santa Maria del Calcinaio, 1524), nelle quali Francesco avrebbe verosimilmente ricoperto ancora un ruolo di collaborazione, sia gli altri dipinti ritenuti repliche di opere realizzate da Luca ed eseguiti quasi certamente dopo la sua morte (*Madonna con Bambino*, Liverpool, Walker Art Gallery; *Sacra Famiglia con i Santi Elisabetta, Zaccaria e Giovannino*, Pesaro, collezione della Banca Popolare dell'Adriatico; *Presentazione al tempio*, ubicazione sconosciuta). All'artista sono inoltre attribuiti l'affresco raffigurante *San Rocco* (Cortona, chiesa di San Marco in Villa, 1527 circa); l'*Annunciazione* (Cortona, chiesa di Santa Maria del Calcinaio, 1527) e uno standardo processionale (Cortona, Accademia Etrusca, 1536). L'ultima opera documentata, un dipinto raffigurante la *Crocefissione con i Santi Giovanni e Maria* commissionatogli dalla confraternita della Santa Croce di Cortona nel 1545, risulta perduta. Muore nel 1553.

Telemaco Signorini
Nasce a Firenze nel 1835, figlio del paesaggista della corte granducale Giovanni. Abbandonati gli studi nel 1852, si forma dapprima con il padre, quindi all'Accademia, dove entra in contatto con Adriano Cecioni. Fin dal 1854, insieme a Odoardo Borrani, si dedica allo studio dal vero, aderendo nel 1855 al gruppo del Caffè Michelangelo, dove Saverio Altamura aveva portato le esperienze del realismo napoletano. Con Vito D'Ancona, che lo avvia alla cultura del naturalismo francese, giunge nel 1856 a Venezia; nel 1858 è in Piemonte e nel 1959 si arruola volontario in artiglieria. Appartengono a questo periodo i primi quadri 'a macchia', che raffigurano le scene di vita militare, come *L'artiglieria toscana a Montechiaro* (Valdagno, collezione G. Marzotto). Il dipinto *Il ghetto di Venezia* (collezione privata), che rappresenta la sua più decisa adesione ai macchiaioli, esposto alla Promotrice torinese del 1861, accende fortissime polemiche. Il viaggio a Parigi, condotto con Banti e Cabianca, lo indirizza verso un nuovo tipo di realismo, influenzato dalla pittura di Courbet e dei paesaggisti di Barbizon, inducendolo ad abbandonare la pittura 'a macchia'. Nel 1862 è a Castiglioncello, ospite di Diego Martelli, e nel periodo successivo si reca a Piagentina, dove lavora con Borrani e Lega costituendo la cosiddetta Scuola di Piagentina. Del 1865 è la *Sala delle agitate* (Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti), dove si riflette l'interesse per la rappresentazione di un contesto sociale. Attivo come critico, fonda nel 1867 il "Gazzettino delle arti del disegno" insieme a Diego Martelli, collaborando altresì al "Giornale artistico". Viaggia a lungo, tornando più volte in Francia negli anni settanta e ottanta e rivelandosi sensibile alla pittura di Manet e all'impressionismo; nel 1881 si reca in Inghilterra e in Scozia. Accompagnato da un notevole successo di pubblico e di mercato, predilige diversi luoghi tra la Toscana e la Liguria: da Settignano a Pietramala, a Riomaggiore. Il carattere polemico traspare dalla raccolta di sonetti *Le 99 discussioni artistiche* (1871) e da *Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangelo* (1893). Professore presso il Magistero di Firenze dal 1892, muore a Firenze nel 1901.

Elisabetta Sirani
Nata a Bologna nel 1638, è allieva del padre, Giovanni Andrea (morto nel 1670), che la indirizza verso la maniera del Reni, di cui era stato aiuto. Oltre che alla pittura, Elisabetta si dedica alla grafica ed è anche poetessa. Ben presto si distacca dall'impronta culturale paterna dando prova di curiosità ed acume intellettuale, come dimostra il *Sant'Antonio da Padova riceve la visita del Bambino* della Pinacoteca di Bologna, del 1663, opera già della piena maturità artistica. Attenta alla produzione del Gessi, guarda al luminismo del Guercino, ma anche al Pasinelli e al Cignani, soprattutto dopo il ritorno da Roma di quest'ultimo, da lei molto apprezzato per le novità barocche, come testimonia Cesare Carlo Malvasia nella *Felsina pittrice* (1678). Lavora per committenti bolognesi d'alto rango (fra cui duchi, principesse e vicerè), ma anche di altra estrazione sociale – come testimonia la sua *Nota delle pitture fatta da me Elisabetta Sirani*, che conta circa centodieci opere – divenendo in breve una delle artiste più celebrate sulla scena e sul mercato artistico della città (come bene evidenzia l'opera della collezione Carisbo). Non si muove da Bologna, dove fonda un'accademia di disegno per sole donne. Sceglie di rimanere indipendente, non solo dal punto di vista professionale, ma anche da quello sentimentale: è infatti orgogliosamente nubile, in una città particolarmente attenta allo stato sociale delle proprie cittadine. Nel 1663, artista affermata, entra a far parte della compagnia de' Pittori di Bologna (di cui facevano parte coloro che avevano una attività costante dato il cospicuo pagamento dell'iscrizione); come risulta da un documento del 1696, successivo alla sua morte, risultava accademica di San Luca. La Sirani si occupa di generi diversi, come il ritratto e la raffigurazione di soggetti legati alle 'eroine' della storia; soprattutto si specializza in tematiche religiose, come ad esempio è possibile notare nei dipinti per la chiesa della Madonna della Galliera (e oggi anche in Pinacoteca Nazionale), fondamentali per lo sviluppo dell'iconografia di San Filippo Neri. Muore a soli ventisette anni il 28 agosto del 1665, a causa di una peritonite conseguente alla rottura di un'ulcera peptica. A lungo tuttavia si pensò ad una morte per avvelenamento (si aprì addirittura un'inchiesta giudiziaria), fatto che ne accrebbe notevolmente la fama, come risulta anche da Malvasia, che, ammirandola, la definisce "*Pittrice Eroina*". Il corpo, dopo un funerale pubbli-

co, finanziato tra gli altri dagli Anziani della città, fu deposto nella chiesa bolognese di San Domenico, all'interno della cappella di famiglia.

Mario Sironi
Nato a Sassari nel 1885, abbandona gli studi d'ingegneria e aderisce fin dal 1914 al movimento futurista, presentando la prima personale nel 1919 alla Casa d'Arte Bragaglia di Roma. Si stabilisce a Milano, dove nel 1923 fa parte del gruppo dei Sette pittori moderni, costituitosi intorno alla Galleria Pesaro e in seguito denominato Novecento. È attivo come critico per il "Popolo d'Italia" e collabora con l'architetto Giovanni Muzio agli allestimenti del Padiglione Italiano all'Esposizione Internazionale di Colonia e di quello del "Popolo d'Italia" alla Fiera Campionaria di Milano. La sua vocazione alla pittura monumentale, interprete di una funzione sociale e rivoluzionaria dell'arte, si traduce in un'adesione militante al fascismo, priva tuttavia di sterile eloquenza celebrativa: esegue dapprima l'allegoria del *Lavoro*, presentato alla Triennale di Milano del 1933, nel cui ambito coordina un folto gruppo di artisti (tra i quali Arturo Martini, Lucio Fontana, Marino Marini, Carlo Carrà, Giorgio De Chirico); quindi le due grandi tele *L'agricoltura* e *L'architettura* destinate al palazzo delle Poste di Bergamo e gli affreschi raffiguranti *L'Italia fra le arti e le scienze* per l'anfiteatro de La Sapienza di Roma (1935). Seguono nel 1936 i mosaici raffiguranti *La Giustizia tra la Legge, la Verità, l'Impero e il Fascismo* per il palazzo di Giustizia di Milano e il mosaico *L'Italia corporativa*, associato al bassorilievo intitolato *L'Italia colonizzatrice*, per l'Esposizione Universale di Parigi. Nel 1943 torna alla Galleria Il Milione esponendo una serie di dodici grandi tempere. Per il teatro, oltre alla scenografia per *L'isola meravigliosa* di Ugo Betti (1930), disegna scene e costumi per il *Tristano e Isotta* di Wagner al Teatro alla Scala (1947) e la scenografia operistica per quattro edizioni del Maggio Musicale Fiorentino, fra cui, celebre, quella per il *Faust* (1942). Negli ultimi anni la sua arte si evolve trasferendo la forte componente materica e plastica delle opere, frutto della personalissima interpretazione delle esperienze in seno al Futurismo, alla Metafisica, al Novecentismo e all'Espressionismo, nella realizzazione di composizioni frammentarie: oggetti isolati dal loro contesto o frammenti di bassorilievi raggruppati su una tela. Numerose le presenze e i riconoscimenti nell'ambito di manifestazioni internazionali: tra questi, la mostra itinerante organizzata negli Stati Uniti dalla Galleria Il Milione (1952), il premio Luigi Einaudi dell'Accademia di San Luca, la medaglia d'oro del Ministero della Pubblica Istruzione (1954), la mostra antologica del Carnegie Institute di Pittsburgh. Nel 1960 espone alla Biennale di Venezia e alla Galleria Schwarz di Milano, dove muore nel 1961.

Francesco Solimena
Nato a Canale di Serino nel 1657, studia con il padre Angelo e poi presso Francesco Di Maria, apprendendo lo stile dei maggiori maestri della grande decorazione barocca, come Pietro da Cortona, Giovanni Lanfranco, Mattia Preti, e Luca Giordano. Ancora nell'orbita paterna esegue il *Paradiso* per il duomo di Nocera Inferiore e la *Visione di San Cirillo d'Alessandria* per la chiesa di San Domenico a Solofra, mentre negli affreschi della cappella di Sant'Anna nella chiesa del Gesù Nuovo si indirizza in modo personale verso lo stile del Lanfranco. Nella sagrestia di San Paolo Maggiore (1689-90), evento largamente celebrato dalle fonti, l'artista si pone in diretta competizione con la pittura di Luca Giordano, affermandosi come suo più diretto erede. Gli affreschi di Santa Maria Donnaregina e i dipinti di San Nicola alla Carità denunciano la forte influenza della pittura dalle tonalità scure di Mattia Preti, ravvisabile anche nel *Miracolo di San Giovanni di Dio* (1691, Napoli, Ospedale della Pace) e nelle opere per le chiese di San Francesco a Gaeta e Santa Teresa a Solofra. In seguito al soggiorno romano e ai contatti con Carlo Maratti, avvia un processo di revisione stilistica in chiave classicista, fondando a Napoli un'accademia di pittura che sarà punto di riferimento essenziale per la formazione degli artisti del Settecento, anche in campo architettonico. Appartengono a questo periodo la *Cacciata di Eliodoro* (1725, chiesa del Gesù Nuovo) e la decorazione della cappella di San Filippo Neri (1727-30, chiesa dei gerolamini). L'ultimo periodo dell'artista è caratterizzato da una ripresa dello stile barocco, con un accentuato ritorno al colorismo più cupo di Mattia Preti, in netta controtendenza rispetto all'evoluzione delle correnti pittoriche del tempo. Realizza in questi anni i dipinti di carattere allegorico-celebrativo destinati al casato dei Borbone nel Palazzo Reale di Napoli (*Carlo alla battaglia di Gaeta*, 1734; *Allegoria delle parti del mondo,* 1738) e nella sala del trono del palazzo di La Granja presso Segovia (*Battaglia di Alessandro Magno contro Dario,* 1735-36, oggi nel monastero dell'Escorial), nonché a diverse famiglie nobili napoletane. Muore a Barra, nella sua villa presso Napoli, nel 1747.

Gaspare Traversi
Nato a Napoli nel 1722 circa, si forma nella bottega di Solimena. Al 1748 risale la *Crocifissione* (Roma, collezione privata), prima opera certa e datata dell'artista, che dimostra una personalità già autonomamente sviluppatasi dalla iniziale formazione presso il grande maestro. L'anno successivo esegue tre tele dedicate al ciclo mariano per la chiesa di Santa Maria dell'Aiuto a Napoli, unica commissione per un edificio religioso in questa città; in esse si rende manifesta la ricercata mediazione tra la pittura di Solimena e il rinnovato interesse per i grandi pittori della prima stagione barocca, in particolare l'emiliano Giovanni Lanfranco. Documentato a Roma dal 1752, esegue sei dipinti per la chiesa di San Crisogono (la *Resurrezione di Lazzaro*; il *Convito di Assalonne*; il *Convito del ricco Epulone*; la *Resurrezione del figlio della vedova di Naim*; *Isacco benedice Giacobbe*; *Tobiolo risana la cecità del padre*), in seguito trasferite nella basilica di San Paolo fuori le Mura. Tra il 1753 e il 1758 dipinge la serie di tele destinate a decorare la chiesa, oggi distrutta, di Santa Maria di Monte Oliveto nel convento di Castell'Arquato presso Parma, realizzate secondo il programma iconografico dettato dal committente, fra Raffaello Rossi da Lugagnano, commissario generale dei frati minori. A fianco delle opere di soggetto religioso, il pittore sviluppa un vasto repertorio di scene di genere rappresentative della società borghese del tempo, trasformando altresì in chiave moderna e con satira sottile la tipologia di alcune composizioni assai diffuse nell'ambito del naturalismo seicentesco. Straordinario ritrattista, riversa anche in questo repertorio la sensibile resa psicologica dei personaggi e l'analisi penetrante dell'ambiente sociale. Muore a Roma nel 1770.

Dirck van der Lisse
Non si conosce l'anno di nascita di questo pittore olandese, forse originario di Breda; dal 1630 è attivo a L'Aja. Allievo di Cornelis van Poelenburgh, dipinge soggetti biblici e mitologici. È nota l'importante commissione dello stathouder Federico Enrico d'Oranje Nassau, che, per il proprio casino di caccia, nel 1635, affida a van der Lisse, nonché a van Poelenburgh, Herman Saftleven e Abraham Bloemart, il ciclo ispirato al *Pastor fido* di Guarini. Le rappresentazioni di temi mitologici, e in particolare di ninfe al bagno ed episodi di Diana, riflettono un gusto paesaggistico che sembra anticipare alcune ambientazioni settecentesche. L'artista muore a L'Aja nel 1669.

Giovanni Venanzi
Giovanni Venanzi nasce a Pesaro nel 1627. Problematica la ricostruzione della sua formazione, che la tradizione vorrebbe essere avvenuta presso Guido Reni e Simone Cantarini, opinione messa in dubbio dalla critica più recente soprattutto per ragioni di incrocio anagrafico tra i tre artisti. Dopo un'iniziale attività pesarese, Venanzi si reca a Parma, dove avrebbe lavorato al servizio di Ranuccio II Farnese: importante per la sicura cronologia, tra il 1661 e il 1666, è la decorazione della chiesa teatina di Santa Cristina, commissione importante il cui affidamento implica il buon credito di cui già doveva godere l'artista. Il linguaggio personale è ormai maturato, con importanti riflessi della pittura emiliana, in particolare di Correggio e Guercino. Del 1667 è il dipinto per l'altare maggiore della chiesa di San Nicolò (ora nella Curia di Parma); dell'anno successivo è l'*Ultima Cena* per la compagnia del Santissimo Sacramento nella chiesa di Colorno, legata ai Farnese. Nel 1677 lavora per i carmelitani di Soragna e nel 1678 è nominato pittore di corte di Ranuccio II. Frattanto non erano cessati i rapporti con Pesaro e le Marche, come dimostrano il dipinto per la pieve di Santo Stefano a Candelara e i contatti con Sant'Antonio a Pesaro. Al ritorno nella sua città natale, Venanzi vi apre una scuola di pittura e prosegue la fitta attività per committenti laici e religiosi. Muore nel 1705.

Nota bibliografica

Alessandro Guardassoni 1819-1888 nel centenario della morte, catalogo della mostra, a cura di M. Bini, Bologna 1989.

Alessandro Guardassoni (Bologna 1819-1888). Disegni bozzetti dipinti e altre cose, catalogo della mostra, a cura di A. Zacchi, Bologna 1997.

Anima (L') e il volto. Ritratto e fisionomica da Leonardo a Bacon, catalogo della mostra, a cura di F. Caroli, Milano 1998.

F. Arcangeli, *Annibale Castelli*, in *Maestri della Pittura del Seicento Emiliano*, catalogo della mostra, Bologna 1959, p. 63.

Arte (L') del Settecento emiliano. Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio, catalogo della mostra, Bologna 1979.

Arte (L') del Settecento emiliano. La pittura. L'Accademia Clementina, Bologna 1979, p. 157, n. 329.

Arte (L') del Settecento emiliano. L'arredo sacro e profano a Bologna e nelle Legazioni Pontificie, catalogo critico, a cura di J. Bentini, Bologna 1979.

Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino dalle origini ad oggi, a cura di F. Battistelli, Venezia 1986.

Arte emiliana dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo, a cura di G. Manni, E. Negro, M. Pirondini, Modena 1989.

Arte (L') in Emilia e in Romagna. Da Correggio a Morandi, catalogo della mostra (Ibaraki), Bologna 1990.

U. Baldini, *Cipriano Mannucci*, Firenze 1976.

Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'Arte, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio 2003.

Banca Popolare dell'Emilia Romagna. I dipinti antichi, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Modena 1997.

C. Baroncini, *Lorenzo Pasinelli (1629-1700)*, Rimini 1993, p. 178, n. 7.

D. Benati, *Antologia di dipinti antichi*, Milano 1995.

P. Berardi, *Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro*, Bologna 1988.

C. Bernardini, *Il Bagnacavallo senior*, Rimini 1990.

D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi*, Torino 1995.

A. Brogi, *Lorenzo Garbieri: un "incamminato" fra romanzo sacro e romanzo nero*, in "Paragone", 471, 1989, pp. 3-25.

A. Brogi, *Ludovico Carracci*, Ozzano Emilia 2001.

R. Buscaroli, *La pittura romagnola del Quattrocento*, Faenza 1931.

A. Busiri Vici, *Ritratti di Sebastiano Ceccarini pittore danese a Roma*, in "Palatino", XII, 3, 1968, pp. 269-271.

G. Calegari, *Sensualità e classicismo bolognese nella pittura di Giovanni Venanzi*, in "Incontri Banca", III, 2, 1996, pp. 4-5.

M.T. Cantaro, *Lavinia Fontana bolognese "pittora singolare". 1552-1614*, Milano-Roma 1989.

Civiltà del '700 a Napoli. 1734-1799, catalogo della mostra (Napoli), Firenze 1979.

B. Cleri, *Sebastiano Ceccarini*, Cinisello Balsamo 1992.

N. Clerici Bagozzi, *Un'opera certa di Ercole da Bologna*, in "Paragone", 211, 1967, pp. 40-46.

Collezioni (Le) d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Dipinti dal XVII al XX secolo, catalogo della mostra (Carpi), a cura di F. Varignana, Bologna 1998.

Da Correggio a Crespi. Pittura dal Cinquecento al Settecento in Emilia e in Romagna, catalogo della mostra, a cura di A. Emiliani, M. Scolaro, Bologna 1991.

Dall'Accademia al Vero. La pittura a Bologna prima e dopo l'Unità, catalogo della mostra, a cura di R. Grandi, Bologna 1983.

Dipinti (I) antichi della Banca Popolare dell'Emilia, Modena 1987.

Elisabetta Sirani. Pittrice eroina. 1638-1665, catalogo della mostra, a cura di J. Bentini, V. Fortunati, Bologna 2004.

A. Emiliani, *Alessio De Marchis e la sua Bottega. L'esilio artistico urbinate di Alessio Pauciollo*, con scritti di A. Cerboni Baiardi, A. Emiliani, L. Ficacci, F. Negroni, Bologna 1992.

A. Emiliani, *Giovan Francesco Guerrieri da Fossombrone, catalogo delle opere*, Cittadella 1991.

A. Emiliani, F. Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972.

S. Evangelisti, *Alcuni ritratti di Luigi Crespi*, in "Paragone", 379, 1981, pp. 36-53.

Figure come il naturale. Il ritratto a Bologna dai Carracci al Crespi, catalogo della mostra (Dozza), a cura di D. Benati, Milano 2001.

Filo (Il) di Arianna. Raccolte d'Arte delle Fondazioni Casse di Risparmio Marchigiane. Jesi - Macerata - Pesaro, catalogo della mostra (Ancona), a cura di A.M. Ambrosini Massari, Milano 2000.

A. Foratti, *Ramenghi Bartolomeo*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Künstlerlexicon der bildenden Künste*, 27, Leipzig 1933, p. 172.

V. Fortunati, *Fontana, Prospero*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 48, Roma 1997, pp. 714-719.

Gaspare Traversi. Napoletani del '700 tra miseria e nobiltà, catalogo della mostra, a cura di N. Spinosa, Napoli 2003.

V. Fortunati Pietrantonio, *Prospero Fontana*, in *Pittura bolognese del '500*, Bologna 1986, vol. I, pp. 339-414.

B. Ghelfi, *Il libro dei conti del Guercino, 1629-1660*, Bologna 1997, p. 149, n. 429.

A. Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, II, Bologna 1986.

A. Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti*, Rimini 1990.

Giovan Francesco Guerrieri. Dipinti e Disegni, Bologna 1988,.

Giovanni Francesco Barbieri. Il Guercino. 1591-1666, catalogo della mostra, a cura di D. Mahon, Bologna 1991.

Giuseppe Maria Crespi, catalogo della mostra, a cura di A. Emiliani, Bologna 1990.

Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genere Paintings in Italy, catalogo della mostra, Firenze 1986.

Gran (Il) Teatro del Mondo. L'Anima e il Volto del Settecento, catalogo della mostra, a cura di F. Caroli, Milano 2003.

Guido Reni und Europa, catalogo della mostra, Frankfurt 1988, p. 490.

Gusto (Il) bolognese. Peinture baroque de l'Emile-Romagne, catalogo della mostra (Nantes-Darmstadt-Bologna 1994).

G. Kaftal, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze 1978.

L.B. Kanter, *Francesco Signorelli*, in "Arte Cristiana", 82, 1994, pp. 199-212.

L.B. Kanter, G. Testa, T. Henry, *Luca Signorelli*, Milano 2001.

M. Laclotte, E. Mognetti, *Avignon. Musée du Petit Palais. Peinture italienne*, Paris 1987.

Lavinia Fontana 1552-1614, catalogo della mostra, a cura di V. Fortunati, Milano 1994.

Luigi Bertelli. 1832-1916, Torino 1985.

C.C. Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologna 1678, ed. 1881-1844.

M. Mancigotti, *Simone Cantarini "il Pesarese"*, Pesaro 1975.

A.M. Matteucci, *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento. Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Milano 2002.

A. Mezzetti, *Un nuovo inedito di Ercole Banci e una problematica collaborazione*, in "Paragone", 317-319, 1976, pp. 68-77.

A. Modesti, *Elisabetta Sirani. Una virtuosa del Seicento bolognese*, Bologna 2004.

V. Montanari, A. Bettini, *I dipinti ad olio di Luigi Bertelli*, Bologna 1984.

Mostra di Teofilo Patini, catalogo della mostra (L'Aquila-Napoli), a cura di F. Bologna, L'Aquila - Castel di Sangro 1989-1990.

C.P. Murphy, *Lavinia Fontana. A Painter and her Patrons in Sixteenth-century Bologna*, New Haven - London 2004.

Natura (La) morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Milano 2000.

E. Negro, *Francesco Gessi*, in *La scuola di Guido Reni*, a cura di E. Negro, M. Pirondini, Modena 1992.

E. Negro, N. Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, con appendice documentaria di C. Giovannini, Modena 1998.

E. Negro, N. Roio, *Pietro Faccini 1575/76-1602*, Modena 1997.

Nell'età di Correggio e dei Carracci, catalogo della mostra, Bologna 1986.

R.J.M. Olson, *Signorelli's Berlin Tondo: New Information (technical, stylistic and iconographic)*, in "Arte Cristiana", 779, 1997, pp. 99-108.

Omaggio a Bologna. Materiali per un'immagine della città e del territorio, catalogo della mostra, a cura di F. Varignana, Bologna 1980.

Orientalisti (Gli) italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940, catalogo della mostra, a cura di R. Bossaglia, Torino 1998-1999.

Paesaggismo e paese. Immagini delle forme paesistiche nel Bolognese, catalogo della mostra, a cura di F. Varignana, Bologna 1983.

M. Pajes Merriman, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano 1980.

Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721, catalogo della mostra (Urbino-Roma), a cura di G. Cucco, Venezia 2001.

Pelagio Palagi pittore. Dipinti dalle raccolte del comune di Bologna, catalogo della mostra (Bologna), a cura di C.

Poppi, Milano 1996.

Pittura bolognese del '500, a cura di V. Fortunati Pierantonio, Bologna 1986.

Pittura (La) in Emilia e in Romagna. Il Seicento, I, Milano 1992.

Pittura (La) in Italia. Il Settecento, II, Milano 1989.

Pittura (La) in Italia. L'Ottocento, Milano 1990.

Primo (Il) '800 italiano. La pittura tra passato e futuro, catalogo della mostra, Milano 1992.

Rinascimento (Un) singolare. La corte degli Este e Ferrara, catalogo della mostra (Bruxelles), a cura di J. Bentini, G. Agostini, Cinisello Balsamo 2003.

Ritratto (Il). Identità e storia, catalogo della mostra (Bologna), a cura di V. Coen, Milano 2001.

R. Roli, *Donato Creti*, Milano 1967.

R. Roli, *La pittura in Emilia e in Romagna nella prima metà del Settecento*, in *La Pittura in Italia. Il Settecento*, Milano 1989.

R. Roli, *Per Antonio Gionima*, in "Arte Antica e Moderna", 11, 1960, pp. 300-307.

R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani al Gandolfi*, Bologna 1977.

S. Saccone, *Un'illustre sconosciuta. Per l'identificazione di un "Ritratto femminile" di Pelagio Palagi*, in "L'Archiginnasio", XCI, 1996, pp. 219-228.

L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, consulenza scientifica di D. Mahon, Roma 1988.

L. Salerno, *La natura morta italiana 1560-1805*, Roma 1984.

M. Scolaro, *Carimonte: La raccolta d'arte*, Bologna 1992.

Scuola (La) dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico, a cura di E. Negro, M. Pirondini, Modena 1994.

Scuola (La) di Guido Reni, a cura di E. Negro, M. Pirondini, Modena 1992.

Seicento Eccentrico, catalogo della mostra (San Leo), a cura di A. De Marchi, Firenze 1999.

Settecento napoletano. "Sulle ali dell'aquila imperiale, 1707-1734", catalogo della mostra (Vienna-Napoli), a cura di W. Prohaska, Napoli 1994.

Simone Cantarini detto il Pesarese 1612-1648, catalogo della mostra (Bologna), a cura di A. Emiliani, Milano 1997.

Simone Cantarini. Disegni incisioni e opere di riproduzione, catalogo della mostra, a cura di P. Bellini, Sanseverino Marche 1987.

Simone Cantarini nelle Marche, catalogo della mostra (Pesaro), a cura di A. Emiliani, Venezia 1997.

R.E. Spear, *Domenichino*, New Haven-London 1982.

J.T. Spike, recensione a A. Emiliani, F. Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologna 1972, in "The Burlington Magazine", 947, 1982, p. 108.

Splendour of the Baroque, catalogo della mostra, Sydney 1993.

S. Stagni, *Domenico Maria Canuti. Pittore (1626-1684)*, Rimini 1988.

P. Stivani, *Luigi Bertelli. 1832-1916*, Bologna 1982.

Teofilo Patini (1840-1906), a cura di F. Bologna, L'Aquila - Castel di Sangro 1990.

Teofilo Patini e la sua gente, L'Aquila 1982.

Tesoros del Arte Italiano. La Pintura en Emilia y Romagna del siglo XVI al XVIII, catalogo della mostra (Santiago del Cile), a cura di A. Emiliani, M. Scolaro, Bologna 1992.

N. Turner, *Two paintings atributed to Lodovico Carracci*, in "The Burlington Magazine", 992, 1985, p. 796.

A. Ugolini, *Aggiunte a Ercole Banci*, in "Paragone", 427, 1985, pp. 56-59.

A. Ugolini, *Per Gerolamo Marchesi: dalla "Concezione" di Pesaro alla "Madonna in gloria" di Lugo*, in "Arte Cristiana", 748, 1992, pp. 25-36.

F. Varignana, *Cassa di Risparmio in Bologna. Mostra degli acquisti (1974-1984)*, Bologna 1985.

F. Varignana, *Omaggio a Bologna. Materiali per un'immagine della città e del territorio*, Bologna 1980.

A. Vianelli, *L'impegno della Cassa di Risparmio in Bologna per una moderna museografia*, in "Il Carrobbio", 10, 1984, p. 355.

G. Zucchini, *Comunicazione su quadri e disegni inediti di Gaetano Gandolfi*, in "Atti e Memorie dell'Accademia Clementina di Bologna", 1953, pp. 49-50.

G. Zucchini, *Paesaggi e rovine nella pittura bolognese del Settecento*, Bologna 1947.

Indice dei nomi

Albani, famiglia, 27, 236, 270, 274
Albani, Alessandro, 27
Albani, Annibale, 270, 305
Albani, Eleonora, 236
Albani, Francesco, 17,19, 26, 62, 303, 306
Albani, Orazio, 236
Albèri, Clemente, 307
Albertinelli, Mariotto, 307
Aldrovandi, Carlo Filippo, 302
Aldrovandi, Filippo, 311
Aldrovandi, Ulisse, 46, 311
Alessandro V di Candia, papa, 310
Algardi, Alessandro, 303
Allegretti, famiglia, 309
Altamura, Saverio, 313
Amigoni, Jacopo, 311
Anderlini, Domenico, 305
Andrea del Sarto, 44, 54
Anesi, Paolo, 284, 310
Angelini, Costanzo, 292
Anguissola, Sofonisba, 306
Anonimo fiammingo (metà del secolo XVIII), 152
Appiani, Andrea, 305
Ariosto, Ludovico, 116
Asburgo-Lorena, famiglia, 138
Aspertini, Amico, 14, 38
Bachiacca, Francesco d'Ubertino, detto il, 44
Baglione, Giovanni, 226, 313
Bagnacavallo, vedi Ramenghi, Bartolomeo
Baj, Enrico, 312
Baldinucci, Filippo, 311
Baldinucci, Francesco Saverio, 308
Balestra, Antonio, 134
Banci, Ercole, 14, 38, 302
Bandiera, Francesca Maria, 307
Banti, Cristiano, 303, 313
Barberini, famiglia, 236, 303, 313
Barberini, Antonio junior, 24, 236, 303
Barocci, Federico, 13, 18, 19, 23, 224, 238, 303, 304, 305, 308, 311, 312
Basoli, Antonio, 27, 29, 184, 188, 302, 310, 311
Basoli, Francesco, 188, 302
Basoli, Luigi, 188, 302
Bassano, famiglia, 311, 313
Bassano, Jacopo, Jacopo da Ponte, detto, 66, 68
Batoni, Pompeo, 282, 304, 308
Battaglia, Giacinto, 190
Battistelli, Pier Francesco, 302
Beccadelli, Antonio, 156, 286, 302, 309
Bellini, Giovanni, 14, 36
Bellinzoni da Pesaro, Giovanni Antonio, 13, 214, 303
Bellori, Giovan Pietro, 48, 254
Beltramelli, Giovanni, 308
Benedetto XIII Orsini, papa, 122, 307
Benedetto XIV Lambertini, papa, 126, 148
Benefial, Marco, 282
Bentivoglio, famiglia, 14, 38
Bentivoglio, Anton Galeazzo, 312
Bentivoglio, Giovanni, 312
Bernardo da Chiaravalle, santo, 94
Bernini, Gian Lorenzo, 304, 309
Bertelli, Luigi, 29, 202, 303
Berto da Faenza, 302
Bertusi, Giovan Battista, 303
Bertuzzi, Nicola, detto l'Anconitano, 154, 156, 303, 309
Besoli, Carlo, 134
Betti, Ugo, 314
Bibiena, Galli da, famiglia, 176
Bibiena, Ferdinando Galli da, 28, 138, 310
Bibiena, Francesco Galli da, 138, 309
Bigari, Angelo, 176, 309
Bigari, Gaspare, 309
Bigari, Vittorio Maria, 26, 176, 303
Bloemart, Abraham, 314
Boel, Pieter, 120
Boldini, Giovanni, 206
Bonaccorsi, Raimondo, 305
Bonora, Severino, 192
Borghese, famiglia, 228, 308
Borghese, Marcantonio, 22, 228, 308
Borghese, Scipione, 22
Borghini, Raffaello, 309
Borgia, Cesare, 15
Borgognone, vedi Courtois, Jacques
Borrani, Odoardo, 313
Borromeo, Galeazzo, 310
Boselli, Felice, 120
Bottari, Stefano, 312
Boucher, François, 156
Boyle, Robert, 134
Braccioli, Mauro, 302, 310
Bragaglia, Anton Giulio, 312
Brancusi, Constantin, 300
Brin, Irene, 303
Bronzino, Agnolo di Cosimo, detto il, 44, 309
Bruegel, Jan, detto dei Velluti, 56
Brunelli, Gabriele, 309
Bumaldo, Giovanni Antonio, 302
Burrini, Giovanni Antonio, 26, 303, 305
Busiri Vici, Andrea, 280
Cabianca, Vincenzo, 313
Caffè, Nino, 298, 303
Calderón de la Barca, Pedro, 190
Callot, Jacques, 104
Calvaert, Denys, 303, 307, 311
Cammarano, Michele, 312
Campana, Giampietro, 32
Campedelli, Ottavio, 303
Campi, famiglia, 306, 311
Campi, Antonio, 303
Camuccini, Vincenzo, 311
Canaletto, Antonio Canal, detto il, 134
Canalini, Lucia, 306
Canova, Antonio, 311
Cantarini, Simone, detto il Pesarese, 12, 19, 23, 24, 84, 234, 236, 238, 242, 260, 303, 304, 307, 308, 311, 314
Canuti, Domenico Maria, 24, 48, 94, 98, 303, 305, 309, 311
Cappel, William, 311
Caprara, famiglia, 310
Caravaggio, Michelangelo Merisi, detto, 22, 76, 226, 228, 250, 292, 308, 312, 313
Carlo VII, imperatore, 278, 311
Carnevale, Salvatore, 308
Caroselli, Angelo, 24, 308
Carpio, Gaspar de Haro, marchese del, 305
Carrà, Carlo, 314
Carracci, famiglia, 17, 18, 22, 46, 48, 64, 66, 98, 304, 305-307, 313
Carracci, Agostino, 17, 48, 52, 303, 304
Carracci, Annibale, 13, 17-20, 23, 26, 28, 60, 303, 304, 311-313
Carracci, Antonio, 303
Carracci, Ludovico, 17, 19, 20, 48, 58, 60, 62, 302, 303, 304
Carriera, Rosalba, 278
Casorati, Felice, 308
Castelli, Annibale, 18, 64
Castiglione, Giovanni Benedetto, detto il Grechetto, 313
Castracane degli Antelminelli, Alessandro, 280
Castracane degli Antelminelli, Castruccio Francesco, 280
Caterina da Siena, santa, 148
Caula, Sigismondo, 310
Ceccarini, Antonio, 304
Ceccarini, Giuseppe, 304
Ceccarini, Sebastiano, 280, 304
Cecioni, Adriano, 313
Cenci, famiglia, 308
Cenci, Beatrice, 266
Cerquozzi, Michelangelo, detto Michelangelo delle Battaglie, 244
Ceruti, Giacomo, detto il Pitocchetto, 278
Cesi, Bartolomeo, 68
Cézanne, Paul, 208
Chacón, Alfonso, 306
Chamant, Joseph, 310
Chiarini, Marcantonio, 26
Chigi, famiglia, 308, 313
Chigi, Flavio, 310, 313
Chiusuri, Francesco, 306
Churchill, John, 134
Ciampelli, Agostino, 54, 304
Ciardi, Guglielmo, 303
Cignani, Carlo, 305, 308, 310, 311, 313
Cigoli, Ludovico Cardi, detto il, 304, 311
Cimaroli, Giovan Battista, 134
Clemente IX Rospigliosi, papa, 92
Clemente XI Albani, papa, 27, 236, 270, 305
Colonnella, Vincenzo, 296
Conca, Sebastiano, 308
Corona, Leonardo, 312
Corot, Jean-Baptiste-Camille, 303
Correggio, Antonio Allegri, detto il, 16, 18, 20, 222, 302, 303-305, 311, 314
Corsi, Carlo, 208
Costa, Lorenzo, 14, 38, 302, 312
Costanzi, Placido, 282
Courbet, Gustave, 120, 313
Courtois, Jacques, detto il Borgognone, 104, 244, 310
Cremonini, Giovan Battista, 307
Creo, Cristoforo, 308
Crespi, Carlo Antonio, 122, 128, 304
Crespi, Giuseppe Maria, detto lo Spagnolo, 19, 24-26, 100, 112, 116, 120, 122, 124, 126, 128, 130, 138, 286, 288, 302, 303-307
Crespi, Luigi, 25, 26, 94, 112, 122, 124, 126, 304-307
Creti, Donato, 24, 26, 100, 134, 140, 260, 303, 306
Crocini, Elena, 311
Dal Sole, Antonio Mario, 305
Dal Sole, Giovan Gioseffo, 19, 24, 100, 140, 144, 148, 305, 306, 309, 310
Dalton, Richard, 307
Dallanoce, Gaetano, 188
D'Ancona, Vito, 313
De Bonardis, Antonia, 306
De Chirico, Giorgio, 296, 314
De Dominici, Bernardo, 232, 250
Degas, Edgar, 312
De Gubernatis, Angelo, 196
Del Corso, Gaspare, 303
Dell'Occa, Giambattista, 310
Del Moro, Lorenzo, 306
De Marchis, Alessio Pauciollo, Alessio Nicolò Antonio Pauciollo, detto, 27, 270, 274, 305
De Marchis, Eugenio, 305
De Matteis, Paolo, 266, 305
De Matteis, Tomaso, 305
De' Nati, Paolo, 308
De Nittis, Giuseppe, 206
De Rossi, Carlo, 313
Desubleo, Michele, 303
Di Maria, Francesco, 314
Domenichini, Zenaide, 312
Domenichino, Domenico Zampieri, detto il, 17, 19, 26, 72, 96, 250, 292, 304, 308
Dorazio, Piero, 312
Dossi, Dosso, 313
Draghi, Vittoria, 308
Druda, famiglia, 308

Dughet, Gaspard, 27, 29, 150, 170, 184, 270, 308, 310
Emiliani, Andrea, 12, 22, 24
Este, famiglia, 68
Este, Cesare d', 313
Este, Francesco I d', 302, 313
Este, Lucrezia d', 66
Fabbri, Giovanni, 154
Fabri, Giacomo Amaseo, 78
Faccini, Pietro, 18, 64, 304
Fagioli, Giovan Battista, 306
Falcone, Aniello, 312
Fancelli, Petronio, 302, 306, 309
Fancelli, Pietro, 174, 306, 309
Fantuzzi, Rodolfo, 306
Farinelli, Carlo, 311
Farnese, famiglia, 104, 138, 256, 308, 310, 314
Farnese, Alessandro, 305
Farnese, Girolamo, 308
Farnese, Odoardo, 304, 310
Farnese, Ranuccio II, 104, 256, 310, 314
Fava, Alessandro, 246, 311
Ferrajoli, Nunzio, 134, 144, 150, 306, 310
Ferrero, Bonifacio, 307
Ferretti, Giovanni Domenico, 148, 306
Ferri, Domenico, 312
Filippo II, re di Spagna, 104
Filippo V, re di Spagna, 310
Fioresi, Garzia, 208
Flaminio, Giovanni Antonio, 307
Fontana, Lavinia, 52, 58, 306
Fontana, Lucio, 312, 314
Fontana, Prospero, 16, 17, 42, 68, 303, 304, 306
Fontanesi, Antonio, 303
Foschi, Pier Francesco, 309
Fra' Bartolomeo, Bartolomeo della Porta, detto, 54
Fracanzano, Francesco, 312
Fra' Galgario, Fra' Vittore Ghislandi detto, 278, 310
Fragonard, Jean-Honoré, 262
Franceschi, Francesco, 232
Franceschini, Marcantonio, 92
Francia, Francesco, vedi Raibolini, Francesco
Francucci, Innocenzo, detto Innocenzo da Imola, 15, 16, 40, 306-307
Francucci, Pietro, 307
Fyt, Jan, 120
Gabrieli, Giuseppe, 134
Gagliardi, Filippo, 308
Gallina, Ludovico, 306
Gambarini, Giuseppe, 286, 302
Gandolfi, Gaetano, 28, 166, 307
Gandolfi, Mauro, 28, 307
Gandolfi, Ubaldo, 28, 166, 288, 307, 308
Garibaldi, Giuseppe, 200, 311
Garzi, Luigi, 305
Genga, Girolamo, 16, 216, 309
Gennari, Lorenzo, 302
Gentile da Fabriano, Gentile di Niccolò, detto, 32, 310
Gentileschi, Artemisia, 228
Gentileschi, Orazio, 226, 303, 313
Géricault, Théodore, 120
Gessi, Giovan Francesco, 19, 24, 76, 303, 307, 313
Gherardini, Stefano, 286
Gigante, Giacinto, 292
Giglioli, Giacinto, 62
Ginnetti, famiglia, 308
Gionima, Antonio, 25, 26, 112, 140, 307
Gionima, Simone, 307
Giordano, Luca, 262, 266, 305, 314
Giovanni da Modena, 13, 310
Giovanni di Paolo, 310
Giovanni Francesco da Rimini, 32
Girali, Jacopo, 311
Giulio II della Rovere, papa, 15
Giulio III Ciocchi del Monte, papa, 306
Giulio Romano, Giulio Pippi, detto, 16, 42, 306
Giusti, Ercole, 305
Goldoni, Carlo, 190, 306
Gonzaga, famiglia, 311
Gonzaga, Carlo II, 303
Gori, Anton Francesco, 306
Goya y Lucientes, Francisco, 25, 120
Gramatica, Antiveduto, 313
Graziani, Ercole, 260
Gregorio XV Ludovisi, papa, 302
Grimani, Marino, 312
Grimani, Vincenzo, 266
Gualandi, Giuseppe, 307
Guardassoni, Alessandro, 29, 192, 307
Guardi, Antonio, 278
Guarini, Battista, 314
Guercino, Giovan Francesco Barbieri, detto il, 17, 19-21, 24, 82, 130, 302, 303, 307, 308, 312-314
Guerrieri, Giovan Francesco, 22-24, 228, 234, 303, 308
Guerrieri, Ludovico, 308
Guidotti, famiglia, 310
Gussoni, Federico, 296
Hackert, Jacob Philipp, 290, 308
Haffner, Enrico Maria, 303
Hayez, Francesco, 311
Herbert, Arthur, 134
Hoare, Richard, 308
Hogarth, William, 24, 308
Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 28, 182
Innocenzo da Imola, vedi Francucci, Innocenzo
Jacopo da Empoli, 309
Jacopo da Varagine, 238
Jacopo di Paolo, 310
Keilhau, Eberhard, vedi Monsù Bernardo
Labruzzi, Carlo, 290, 308
Labruzzi, Pietro, 290, 308
Lambertini, Cesare, 184
Lanfranco, Giovanni, 17, 19, 60, 70, 250, 254, 282, 308, 312, 314
Lanzi, Luigi, 270
Lapis, Gaetano, 282, 308
Lauri, Filippo, 90, 308
Lauri, Francesco, 308
Lawers, Balthasar, 308
Lazzerini, Rosa, 309
Lega, Silvestro, 303, 313
Lelli, Ercole, 307
Leone X de' Medici, papa, 313
Leopoldo I d'Asburgo, imperatore, 138
Levi, Carlo, 210, 308
Levoli, Nicola, 288, 308
Lianori, Pietro, 310
Lippi, Filippino, 38
Lloyd, Frank, 312
Locatelli, famiglia, 303
Locatelli, Andrea, 27, 284, 310
Locke, John, 134
Lodi, Carlo, 156, 174, 309, 310
Lola, Francesco, 310
Longhi, Alessandro, 164, 308-309
Longhi, Luca, 216
Longhi, Luigi, 302
Longhi, Pietro, 164, 286, 308
Lorenzo di Credi, 14
Loreti, famiglia, 308
Lorrain, Claude, Claude Gellée, detto, 27, 29, 150, 184, 274, 310, 313
Lotto, Lorenzo, 22
Luciano di Samosata, 170
Luigi XIV, re di Francia, 313
Macchietti, Girolamo, 311
Maes, Nicola, 294
Majani, Augusto, 312
Malatesta, Adeodato, 192, 307
Malatesta, Narciso, 310
Malaverna, Angelo, 306
Malvasia, Carlo Cesare, 38, 48, 52, 303, 304-307, 313
Malvezzi, Ottavio, 170
Mancinelli, Giuseppe, 292, 311
Manet, Edouard, 313
Manfredi, Bartolomeo, 312
Mannucci, Cipriano, 206, 309
Mannucci, Giovanni, 310
Maratti (o Maratta), Carlo, 254, 266, 282, 304, 305, 308-314
Marchesi da Cotignola, Girolamo, 16, 216, 309
Marchetti, famiglia, 313
Marescotti, Bartolomeo, 307
Marillier, Clément-Pierre, 174
Marini, Marino, 314
Mario de' Fiori, Mario Nuzzi, detto, 308, 313
Marsigli, Carlo, 88
Marsigli, Francesco Maria, 88
Marsigli, Silvio, 88
Martelli, Diego, 313
Martinelli, Luigi, 170
Martinelli, Vincenzo, 26, 27, 29, 156, 170, 174, 176, 303, 304, 306, 309, 311
Martini, Arturo, 314
Mascheroni, Lucia, 92
Maso da San Friano, Tommaso Manzuoli, detto, 44, 309, 311
Masotti, Giovanni, 198, 200, 309
Mastelletta, Giovanni Andrea Donducci, detto il, 140, 144
Matisse, Henri, 308
Mattei, Ciriaco, 311
Mazza, Antonio, 309
Mazza, Camillo, 309
Mazza, Giuseppe Maria, 108, 110, 305, 309
Mazzi (o Mazza), Vincenzo, 176, 302, 310
McSwiny, Owen, 26, 134, 144, 150, 306, 310
Medici, famiglia, 304, 309, 311
Medici, Alessandro de', 304
Medici, Cosimo III de', 306
Medici, Ferdinando de', 120
Medici, Francesco I de', 44, 310
Medici, Carlo de', 232
Medici, Giovan Carlo de', 313
Medici, Leopoldo de', 48, 88
Mengozzi Colonna, Agostino, 26
Mercanti, Ilario, detto lo Spolverini, 104, 310
Merolli, Vittorio, 228, 308
Michelangelo Buonarroti, 44, 292, 309
Michele di Matteo, 13, 32, 310
Mignanelli, famiglia, 308
Milani, Aureliano, 112, 307
Minghetti, Marco, 196
Minozzi, Bernardo, 27, 150, 309, 310
Mirandola, Antonio, 302
Mitelli, Agostino, 26
Mitelli, Giuseppe Maria, 28, 130, 178
Modigliani, Amedeo, 308
Monaldi, Carlo, 310
Monaldi, Giacomo, 310
Monaldi, Paolo, 284, 310
Monsù Bernardo, Eberhard Keilhau, detto, 166
Montagu, Charles, 134
Monti, Francesco, detto il Brescianino delle Battaglie, 104, 112, 134, 304, 305 310
Monti, Francesco, 140, 144, 305, 306, 310
Monti, Vincenzo, 180, 308
Montoya de Cardona, Giovanni, 266
Moratori, Giulio Domenico, 126
Morelli, Domenico, 292, 311
Muratori, Raimondo, 196, 310
Muratori, Teresa, 305
Muzio, Giovanni, 314
Napoleone III Bonaparte, imperatore dei Francesi, 32
Napoletano, Filippo, 313
Nazari, Bartolomeo, 278, 310-311
Nazari, Giacomina, 311
Nazari, Nazario, 311
Neri, Guido, 178
Nervi, Pierluigi, 312
Nogari, Giuseppe, 164, 166, 278
Novelli, Gastone, 312
Odorici, famiglia, 154
Odorici, Pier Antonio, 154
Oranje Nassau, Federico Enrico d', 314
Orazio, 308
Oretti, Marcello, 302, 306, 310
Orlandi, Pellegrino Antonio, 306
Ottoboni, Pietro, 305
Ovidio, 170, 248
Pacheco, Francisco, 306
Pagani, Francesco, 311
Pagani, Gregorio, 16, 17, 222, 311
Pandolfi, Giacomo, 303
Palagi, Pelagio, 28, 180, 182, 311
Paleotti, Gabriele, 58, 306, 311
Palizzi, Filippo, 311
Palizzi, Giuseppe, 292
Palizzi, Nicola, 292
Palma il Giovane, Jacopo Negretti, detto, 68, 312
Palmezzano, Marco, 216
Paltronieri, Pietro, detto il Mirandolese, 134, 176, 310
Panini, Giovanni Paolo, 26
Paolini, Pietro, 22
Paolo V Borghese, papa, 228, 308
Parmigianino, Francesco Mazzola, detto il, 16-18, 42, 68, 311
Parolini Guicciardini, Anna, 52
Pasinelli, Lorenzo, 19, 24, 96, 98, 108, 246, 303, 305, 309, 311, 313
Passerotti, Bartolomeo, 46, 48, 52, 303, 306, 311
Passerotti, Tiburzio, 311
Passignano, Domenico Cresti, detto il, 54, 304
Patini, Teofilo, 29, 292, 294, 311-312
Pedini, Carlo Vincenzo, 112
Pellegrini, Giovanni Antonio, 311
Pepoli, famiglia, 303
Peranda, Sante, 68, 312
Perfetti, Giorgio, 312
Perilli, Achille, 312
Perin del Vaga, Pietro Bonaccorsi, detto, 42, 306
Persico, Edoardo, 308
Perugino, Pietro Vannucci, detto il, 14, 36, 38
Piazza, Paolo, 228, 308
Piazzetta, Giovan Battista, 25, 134, 278, 302, 307
Pico della Mirandola, famiglia, 68
Pico, Alessandro I, 312
Piero della Francesca, 14
Pietro da Cortona, Pietro Berrettini, detto, 72, 90, 232, 304, 308, 314
Pignatelli d'Aragona, Giovanna Battista, 266
Pikler Monti, Teresa, 180, 308
Pinturicchio, Bernardino di Betto, detto, 38
Pio, Nicola, 270, 305
Pio IV de' Medici, papa, 19
Pio VI Braschi, papa, 174
Piranesi, Giovanni Battista, 176
Pitocchetto, vedi Ceruti, Giacomo
Pittoni, Giovan Battista, 134
Pizzirani, Guglielmo, 208
Pomarancio, Niccolò Circignani, detto il, 304
Pomodoro, Arnaldo, 300, 312
Pomodoro, Giò, 312
Pontormo, Jacopo Carrucci, detto il, 44, 309

Pordenone, Giovan Antonio de' Sacchis, detto il, 42, 306
Portelli, Carlo, 309
Preti, Mattia, 232, 250, 262, 266, 312, 314
Procaccini, Camillo, 304
Protti, Alfredo, 208
Pseudo Bonaventura, 218
Raffaello Sanzio, 14, 15, 40, 42, 84, 292, 304, 307, 309, 312
Ragghianti, Carlo Ludovico, 312
Raibolini, Francesco, detto il Francia, 13-15, 36, 38, 302, 307, 312
Ramenghi, Bartolomeo, detto Bagnacavallo, 216
Ranuzzi, Annibale, 21, 88
Ranuzzi Marsigli, Anna Maria, 88
Ratta, Francesco, 309
Reni, Guido, 17-19, 23, 24, 28, 62, 76, 84, 88, 96, 108, 192, 234, 236, 238, 246, 302, 303-305, 307, 308, 311, 313, 314
Ribera, Jusepe de, 312, 313
Ricci, Caterina de', santa, 148
Ricci, Giovanni, 305
Ricci, Marco, 134, 150, 310
Ricci, Sebastiano, 134, 260, 310, 311
Richmond, famiglia, 134
Ridolfi, Claudio, 238, 303, 308
Ripa, Cesare, 88
Robert, Hubert, 174
Romagnoli, Giovanni, 208, 312
Romagnoli, Pietro, 48
Roppa, Pietro, 156
Rosa, Salvator, 27, 29, 104, 150, 244, 252, 270, 310, 312-313
Ross, Philipp Peter, detto Rosa da Tivoli, 270, 305
Rosselli, Carlo, 308
Rosselli, Matteo, 311
Rossi, Raffaello, 162, 314
Rubbiani, Alfonso, 309
Rubens, Pieter Paul, 262
Ruffo, Tommaso, 144
Rusconi, Camillo, 309
Sacchi, Andrea, 254, 308
Saftleven, Herman, 314
Sagredo, Zaccaria, 310
Sagrestani, Giovanni Camillo, 306
Saint-Non, Jean-Claude Richard, abate di, 174
Salaroli, Tommaso, 38
Salini, Tommaso, detto Mao, 226, 313
Salviati, Francesco, 19, 306
Sanquirico, Alessandro, 302
Santafede, Fabrizio, 307
Santi, Domenico, 303
Santi, Giovanni, 15
Santi di Tito, 54, 222, 304, 311
Scarsella, Ippolito, vedi Scarsellino
Scarsella, Sigismondo, 66
Scarsellino, Ippolito Scarsella, detto, 18, 66, 68, 313
Schedoni, Bartolomeo, 60
Schiavone, Giorgio Çulinoviç, detto lo, 313
Schulenburg, Johann Mathias von der, 278, 311
Seghizzi, Andrea, 311
Sementi, Giacomo, 307
Serra, Jacopo, 302
Shakespeare, William, 190
Signorelli, Francesco, 14, 218, 313
Signorelli, Luca, 14, 218, 313
Signorini, Giovanni, 313
Signorini, Telemaco, 204, 303, 313
Sirani, Elisabetta, 19, 21, 88, 303, 312, 313-314
Sirani, Giovanni Andrea, 311, 313
Sironi, Mario, 296, 314
Sironi, Matilde, 296
Sisto V Peretti, papa, 78
Smith, Joseph, 278, 311
Solimena, Angelo, 314
Solimena, Francesco, 162, 262, 306, 314
Spagnolini, Ludovico, 303
Spisani, Giovanna, 307
Strozzi, Maddalena, 148
Subleyras, Pierre, 304
Sunderland, Charles Spencer, 134
Sydenham, Thomas, 134
Tanari, famiglia, 302
Tassi, Francesco Maria, 311
Tasso, Torquato, 100, 116, 242, 266
Terzetti, Angelo, 308
Testa, Pietro, 313
Tibaldi, Domenico, 303
Tibaldi, Pellegrino, 306
Tiepolo, Giambattista, 26, 28, 166, 307
Tiepolo, Giandomenico, 190
Tintoretto, Jacopo Robusti, detto il, 48, 303, 304, 313
Tiziano Vecellio, 18, 311, 313
Tolomei, Bernardo, beato, 94
Tomasi, Francesco Maria, 236
Tommaso d'Aquino, santo, 148
Torelli, Felice, 302, 305
Torri, Flaminio, 84, 303, 311
Tournier, Nicolas, 312
Traversi, Gaspare, 25, 26, 162, 314
Trevisani, Francesco, 311
Turcato, Giulio, 312
Turchi, Alessandro, detto l'Orbetto, 70
Ubaldini, Roberto, 24
Uffreducci, Galeotto, 304
Urbano VIII Barberini, papa, 24, 110, 304, 312
Valentin, Jean (Valentin de Boulogne), 313
Valentino, Gian Domenico, 128, 304
Valeriani, Domenico, 134
Valeriani, Giuseppe, 134
Valois, Elisabetta di, 104
van Bloemen, Jan Frans, 27
van der Lisse, Dirck, 248, 314
van Honthorst, Gerrit, 22
van Poelenburgh, Cornelis, 248, 314
Vasari, Giorgio, 306, 309, 312
Vecchietti, Bernardo, 311
Venanzi, Giovanni, 256, 314
Venturi, Lionello, 308
Venturoli, Angelo, 302
Veronese, Paolo Caliari, detto il, 303, 312, 313
Verrocchio, Andrea di Francesco di Cione, detto il, 14
Vignola, Jacopo Barozzi, detto il, 311
Vigri, Caterina de', santa, 92, 108
Villari, Pasquale, 294
Viola, Giovan Battista, 72
Vivarini, Antonio, 13, 214
Winckebooms, David, 56
Zanardi, Giovanni, 303
Zaganelli, famiglia, 16, 216, 309
Zanchini, Odoardo, 100
Zanelletti, Aurelio, 82
Zanotti, Giampietro, 96, 246, 286, 305, 307, 309, 311
Zoëga, Georg, 290
Zoffany, Johann, 308
Zuccarelli, Francesco, 311
Zuccari, Federico, 304
Zuccari, Taddeo, 311
Zucchini, Guido, 12, 26, 112

Le fotografie delle opere della collezione d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna
provengono dall'archivio della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna,
con un'integrazione di riprese ex novo eseguite da Mario Gatti (Castenaso).

Le fotografie delle opere della collezione d'arte della Banca Popolare dell'Adriatico
provengono dall'archivio della Banca Popolare dell'Adriatico.

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite nello Stabilimento
Arti Grafiche Amilcare Pizzi S.p.A.
Cinisello Balsamo (Milano)

Finito di stampare nel settembre 2005